



# يوسف إدريس

بين القصة القصيرة والإبداع الأدبي

تأليف

الأستاذ الدكتور فاروق عبدالمعطي

وكيل كلية الآداب - جامعة المنصورة

الأعلام من الأدباء والشعراء

# يوسف إدريس

بين القصة القصيرة والإبداع الأدبي

تأليف  
الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي  
وكيل كلية الآداب / جامعة المنصورة

شبكة كتب الشيعة



دار الكتب العلمية

بيروت - لبنان

shiaabooks.net

رابط بديل < mktba.net

جميع الحقوق محفوظة  
لدار الكتب العلمية  
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى  
١٤١٤هـ - ١٩٩٤م

---

دار الكتب العلمية بيروت - لبنان

من.ب: ٩٤٢٤/١١ - ت.كس: Le 41245 Nasher

هاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٦٠٢١٣٣ - ٨٦٨٠٥١ - ٨١٥٥٧٣

فاكس: ٤٧٨١٣٧٣/١٢١٢ - ٠٠/٦٠٢١٣٣/٩٦١١

# بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## مقدمة

أن نكتب في مناسبة ما، لا يعني بالضرورة أننا نكتب عن هذه المناسبة وإنما يعني أن تكون المناسبة تفجيراً لما هو أكبر من حدود المناسبة نفسها. فعندما أشعر بضرورة أن أمسك بالقلم لأكتب عن أدينا الكبير العزيز يوسف إدريس بمناسبة مرور عام على وفاته، فلست أكتب عن هذه المناسبة الزمنية المحددة وإنما أكتب عن مقدار ما أستشعره، ويستشعره الملايين من قراء يوسف إدريس - طوال هذا العام - من انتقاد حقيقي له في حياتنا الأدبية والفكرية والسياسية والاجتماعية، بل ببساطة، في حياتنا المصرية عامة، بكل ما تعنيه هذه المصرية من خصوصية وحمية.

فلقد كان يوسف إدريس طوال الأربعين سنة الماضية، معنى من معاني مصريتنا، وركناً من أركانها، نختلف أو نتفق معه في هذه القصة أو الرواية أو المسرحية أو تلك، في هذا الرأي أو الموقف أو السلوك أو ذاك، ولكن تبقى فوق هذا وذاك، وربما بسبب هذا وذاك، القيمة التفجيرية الكبيرة التي كان يمثلها يوسف إدريس. لقد كان الصوت الصارخ في برتنا، المنذر أحياناً بالرعود والصواعق، والمبشر أحياناً أخرى بالرعود والصواعق، أو المفجر لها في كثير من الأحيان تفجيراً ثقافياً في مختلف جوانب حياتنا.

ولقد كنا نتعامل في حياتنا اليومية مع يوسف إدريس، مع فكره وأدبه ومواقفه تعاملاتاً متعددة ويختلف ويتنوع بتعدد واختلاف وتنوع الأيام والأعمال والمواقف، وعندما يغيب عنا اليوم يوسف إدريس، لا تلبث أن

تتلاقى الاختلافات وتتوحد التعددات والتنويعات، لتجلى في النهاية المنظومة المتكاملة الرائعة التي يمثلها يوسف إدريس كاتباً ومواطناً وإنساناً مما يضاعف إحساسنا بالفقر، ومما يفرض علينا إعادة القراءة لكل ما كتبناه من قبل عن يوسف إدريس .

على أنه مما يضاعف حزننا، أن إعادة القراءة التي يقوم بها بعض كتابنا هذه الأيام، تتسم بالاستعلاء والاستخفاف والتجني على ما يمثله يوسف إدريس من قيمة إبداعية كبيرة في أدبنا المعاصر كله . ولعل هذا الكتاب يكون عزاءنا المتجدد على إحساسنا العميق بفقد يوسف إدريس . وتحية دائمة له فناناً ومفكراً ومحرضاً عظيماً على طريق الحرية والابداع والتقدم ومحبة الإنسان وكرامته .

الدكتور - فاروق محمود عبد المعطي  
مصر - محافظة المنيا - سملوط  
ش الكرنك - بجوار مسجد الشريف

## ١ - قانون الصمت، والدين، والجنس في عالم يوسف إدريس

لا يعيننا من هذا الفصل دراسة الموقع الذي يحتله الجنس في عالم يوسف إدريس، وهو موقع ثري، وخصيب، ذلك أن الاهتمام ينصب على العلاقة بين الدين والجنس وكيفية توظيف يوسف لهما، للتعبير عن موقف سياسي من ناحية، والكشف عن دورهما المتشابك في الحياة الاجتماعية من ناحية أخرى.

إن تحقيق التوازن في المجتمع، حتى ولو كان التوازن المراد تحقيقه شكلياً وهشاً، يستلزم وجود مجموعة من الضوابط التي تحول دون تهديد هذا التوازن الزائف، سياسياً واجتماعياً.

وعندما يسود القهر، وتغيب المشاركة الشعبية، فإن إرتكاب الخطأ وممارسة الخطيئة في «صمت» و«سرية» يعني زوال الخطأ، ونفي الخطيئة. وعلى الذين يخرقون قانون الصمت أن يدفعوا ثمن حماقتهم، وتحديدهم للنظام المفروض.

في الأتوبيس ٩٩٩، وللرقم دلالات تذكرنا بنتائج الانتخابات والاستفتاءات المصرية، التي تنتهي دائماً بما يشبه الموافقة الاجتماعية، رغم أن أحداً لا يشارك فيها، تتم لعبة جنسية بشعة، منافية للدين والأخلاق والطبيعة السوية، والركاب يشهدون ويصمتون، وتحول سلبيتهم إلى إيجابية فعالة، ضد التأثيرين على الخطأ، والمتمردين على قانون الصمت:

اللعبة تتم في صمت، ولا أحد يخرج على قواعدهما، والقاعدة إنك ما تشوفش، وإذا شفت كأنك ما شفتش، وإذا حصل لغيرك ما لكش

دعوة، وحتى إذا حصل لك . حل عبقرى . مش كده؟<sup>(١)</sup>

إن القهر الجنسي غير الإنساني، الذي تتعرض له المرأة في الأتوبيس، لا يعني أحداً، وعندما يشور الأستاذ الجامعي عويس ثورة محدودة لإرضاء فضوله العلمي، وتثور السيدة المعتدى عليها معه، فإنهما يتعرضان لبطش جماعي، وعقاب صارم. إنهما يعاقبان لاجترائهما على خرق القانون المريح. قانون الصمت وغض البصر. ليس المذهل المحير أن تستغيث فلا تجد المغيث السؤال الملح هو هذه الرغبة التي لا بد أنها نبتت بتلقائية، وفي كل نفس على حدة، لإثبات كذب المرأة ونفي الموضوع، وكأنه لم يكن. بل والأكثر، عقابها الجماعي على تلك الصورة، لأنها فتحت الفم، ونطقت، وبلغت بها الجرأة أن استغاثت، وحددت الفاعل<sup>(٢)</sup>.

إن هذه السيدة التي هب الدكتور لنجدتها فتعرضاً معاً للعقاب، تبدو وقورة، وجهها أبداً لم يتعود الابتسام، وإنما يطفح بشيء آخر كالإيمان، وحدثت نفسه بأنها ربما متدينة، ربما زوجة محترمة لرجل دين، ربما هي من عائلة أجادت تربيتها حتى أشرفت على الثلاثين، كما بدت له سنها<sup>(٣)</sup>. ولكن تدين السيدة لا يشفع لها، فالمسألة ليست في الدين، ولكن في استمرار الصمت وسيادته، ومعاقبة كل من يتمرد ويثور، ويجرؤ على تحديد «الفاعل».

في «بيت من لحم» يرضخ الجميع للقانون، وتدور لعبة الخاتم في صمت لا يخرقه أحد. تزوجت الأرملة من المقرئ «الضريـر»، والبنات الثلاث جائعات محرومات جنسياً، والخاتم هو الوسيلة الوحيدة المتاحة

(١) قصة «سنريزم» مجموعة «بيـ» من لحم: ١١٧.

(٢) نفسه: ١١٢.

(٣) نفسه: ١٠٦.

للشيخ الضرير، لمعرفة «حلاله»، وبالخاتم «الشرعي» الذي يحلل الحرام تبدأ القصة :

الخاتم بجوار المصباح. الصمت يحل فتعمى الأذان. في الصمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم في صمت أيضاً يُطفأ المصباح، والظلام يعم. في الظلام، أيضاً تعمى العيون.

الأرملة وبناتها الثلاث.

والبيت حجرة.

والبداية صمت<sup>(١)</sup>.

الأم وبناتها، وكلهن مبصرات، صامتات. أما الشيخ الضرير، ولأنه ضرير، فإنه يضحك، وينكت، ويغني حتى يستبدل الإحساس بالبصر الضائع. كان أول الأمر يقول لنفسه إنها طبيعة المرأة التي تأبى البقاء على حال واحد. فهي طازجة صابحة كقطر الندى مرة، ومنهكة مستهلكة كماء البرك مرة أخرى، ناعمة كملمس ورق الورد مرة، خشنة كنبات الصبار مرة أخرى، الخاتم دائم وموجود صحيح، ولكن، وكأنما الإصبع الذي يطبق عليه كل مرة إصبع. إنه يكاد يعرف، وهن بالتأكيد كلهن يعرفن، فلماذا لا يتكلم الصمت، لماذا لا ينطق؟

ولكن السؤال يباغته ذات عشاء، ماذا لو نطق الصمت؟ ماذا لو تكلم؟

مجرد التساؤل أوقف اللقمة في حلقه ومن لحظتها لاذ بالصمت تماماً، وأبى أن يفادره.

بل هو الذي أصبح خائفاً أن يحدث المكروه مرة، ويخدش الصمت، ربما كلمة واحدة تغلت، فينهار لها بناء الصمت كله، والويل له

---

(١) قصة «بيت من لحم»، مجموعة «بيت من لحم»: ٥.



لو انهار بناء الصمت .

الصمت المختلف الغريب الذي أصبح يلوذ به الكل .

الصمت الإرادي هذه المرة ، لا الفقر ، ولا القبح ، لا الصبر ، ولا اليأس سببه .

إنما هو أعمق أنواع الصمت ، فهو الصمت المتفق عليه ، أقوى أنواع الاتفاق ، ذلك الذي يتم بلا أي اتفاق<sup>(١)</sup> .

مثلما يسود الصمت في الأتوبيس ، ويعاقب بقسوة من يخرقه ، يسيطر الصمت على ساكنات الحجرة المبصرات ، وساكنها الضيرير ، الذي راح يؤكد لنفسه أن شريكته في الفراش على الدوام هي زوجه وحلاله ، وزلاله ، وحاملة خاتمه ، تنصابي مرة أو تشيخ ، تنعم أو تخشن ، ترفع أو تسمن ، هذا شأنها وحدها ، بل هذا شأن المبصرين ومسؤوليتهم وحدهم ، هم الذين يملكون نعمة اليقين . إذ هم القادرون على التمييز ، وأقصى ما يستطيعه هو أن يشك ، شك لا يمكن أن يصبح يقينا إلا بنعمة البصر ، وما دام محروماً منه فسيظل محروماً من اليقين ، إذ هو الأعمى ، وليس على الأعمى حرج . أم على الأعمى حرج؟<sup>(٢)</sup> .

بالصمت تبدأ القصة ، وبالصمت والسؤال الاستنكاري المقلق تنتهي . لم تكن هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وغيرها من الهزائم السابقة واللاحقة التي حلت بالوطن إلا نتيجة طبيعية لقانون الصمت ، الذي يؤمم العقل ، ويلغي المشاركة الشعبية . لقد تغلغل الصمت ليطول المرأة التي يبدو أنها متديئة . ويعاقبها لمجرد الاحتجاج ، وتغفل الصمت حتى أجبر قارئ القرآن الضيرير ، على الرضوخ له ، مستعيناً لتبرير موقفه بآية من القرآن الذي يمتحن قراءته .

(١) نفسه : ١٢ : ١٣ .

(٢) نفسه : ١٣ .

الصمت إذن أداة لتحقيق التوافق الزائف أن يمارس الخطأ أمامك فلا تراه، ولا تسمعه، وإذا رأيته وسمعته فلا تتكلم، وإذا تكلم غيرك فإدائته ومعاقبته واجبة لاستمرار التوازن الوهمي، إذا عشت صامتاً ومشاركاً في لعبة الصمت فلا مشكلة، وإذا تمررت تمرداً محدوداً فعقابك محدود، ولكن إذا خدعت الجميع، بادعاء الرضوخ للقانون، سيطولك عقاب، لا يقل عن الموت.

عاش الشيخ شيخة، في القصة التي تحمل اسمه، لا يطوله أذى. كان كائناً مختلفاً، ولكن لأنه لا يؤذي أحداً، ولا يجلب شراً لأحد، فلا اعتراض لأحد على حياته، وحرام أن يعترضه أحد، أو يحمله فيه إنسان<sup>(١)</sup>.

عاش الشيخ شيخة لا يسمع ولا يتكلم، فكانه غير موجود. وبهذا الغياب اكتسب حقاً لم تكن متاحة للقادرين على الكلام والاستماع: لا يزرجه أحد، ولا يعترض طريقه أحد. ويدخل أي بيت، ويظل قابلاً في أي ركن فيه ما شاء من الوقت، دون أن يضايق وجوده أهل البيت، أو حتى يحسوا له وجوداً وكأنه يصبح إذا حل جزءاً من المكان، أو الزمان، أو الأثير. . تتعري النساء أمامه، وكذلك يفعل الرجال، وتحدث العائلات عن أخص شؤونها في حضرته، وينام الرجل مع زوجته أو غير زوجته، وتدبر أمامه المكائد وتكتب البلاغات، ويقول الهامس للآخر حين يريد أن يطمثه كي يفتح له صدره: قول يا أخي قول. . ما تخافش. . هو فيه إلا أنا وانت والشيخ شيخة. . قول<sup>(٢)</sup>.

وعندما تكتشف الحقيقة، حقيقة أن الشيخ شيخة ليس كائناً غير موجود كما يتصوره الناس، تطل الكارثة، كارثة العري المفاجيء الذي

(١) قصة «الشيخ شيخة» مجموعة «آخر الدنيا»: ١٦.

(٢) نفسه: ١٨.

يحسه الناس الذين تعاملوا مع الشيخ كأنه غير موجود. كارثة كبرى لو صبح الخبر، أو حتى لو كانت هناك شبهة في صحته، فقد لا يعد هذا هدماً لكل الجدران الداخلية التي تحيطهم وتقسّمهم، ولكنه على الأقل فرجة صنعت في كل جدار. . فرجة من الممكن أن ينقل منها للغير كل ما يحويه الداخل، فيقوم حينئذ يوم الفوضى الذي هو أفظع وأبشع من يوم القيامة<sup>(١)</sup>.

ولأن القيامة تعني نفي الحياة، فإن البديل لقيامها هو إجبار الشيخ على أن يصمت إلى الأبد، وتدفن معه الأسرار التي يتوهم الناس أنه يعرفها. وقد يبوح بها كان لا بد أن يصحى الناس مذعورين ذات صباح، على صراخ مدو صادر عن قلب يعوي ويتمزق، ويقول:

— يا بني يا حبيبي . .

وتسرع الأرجل هالعة إلى مصدر الصوت، فيجدونه ينبعث من الخرابة، ويجدون نعسة صاحبه، يفاجؤون بها تقذفهم بوابل من الطوب والأحجار، وتبكي بحرقة، وتلعنهم، وتقول إنه كان طول عمره أصم أبكم، وأن الويل لهم منها، بينما الشيخ شيخة ممدد أمامها، غارقاً في دمه ورأسه محطم بحجر<sup>(٢)</sup>.

إن الشذوذ الجنسي الذي يمارس في الأتوبيس والانحلال الجنسي الذي تمارسه الأرملة وبناتها، والأخطاء والخطايا الجنسية التي يخشى الناس افتضاحها في القرية الظالمة التي قتلت الشيخ شيخة، تعكس المدى الذي وصل إليه المجتمع كله، بفضل سيادة الصمت، كأداة للتوازن الهش. يستعين يوسف إدريس بالدين، ويدمجه مع الجنس ليقدّم شهادة سياسية، تدين مرحلة تاريخية، سيطر فيها الصمت، واستشرى

(١) نفسه: ٢٣.

(٢) نفسه: ٢٨.

القمع وغابت المشاركة .

ولا تقتصر العلاقة بين الدين والجنس عند يوسف إدريس على توظيفهما في إطار المغزى السياسي ، ولكنهما يتواجدان كجزء من الحياة الاجتماعية ، يتصالحان ويتصارعان وتستمر الحياة بهما معاً ، لأنها تحتاجهما ، ولا غنى لها عن أحدهما .

إن الجنس احتياج إنساني ضروري للرجل والمرأة . وإذا كانت الوحدة ، بمفهومها الشامل الذي يعني افتقاد الجنس ، حراماً على الأنثى أو الشابة ، فهي حلال على الشيخة . كيف تحل مشكلة الأرملة التي تأبى أن تستسلم للشيخوخة ، وتقنع بها ؟ بالدين يمكن أن تحل : عليها أن تذهب للسيدة وتقضي بقية اليوم ، تدعو ، وتتعبد ، وفي العام القادم بإذن الله تحجبن ، وأمانة عليك أن تقرئي لنا الفاتحة يا ست الحبايب . ولا تنسى أن تدعي لـ « منى » بالنجاح ، ولـ « حمادة » بالشهادة ، ولابنك - أنا - باستقالة رئيس مجلس الإدارة ليفرغ منصبه .

- وإيه رأيك يا ستي ؟

والتفت الكل إلى الأخ الصغير ، فقد بدا وكأنه وجد الضالة المنشودة : الجمعة السيدة ، وإن زهقتي يبقى الاثنين الحسين ، وإن حبيتي يبقى سيدي الحنفي الخميس .

وهكذا يتحول الدين إلى أداة لتهديب الرغبة في الحياة وترويض بقايا الشباب والتعجيل بحسن الختام .

لقد وضع الدين قواعد لممارسة الجنس في إطار مؤسسة الزواج . إن الزواج هو الوسيلة الشرعية لتحقيق الرغبة الجنسية وإشباعها ، دون صراعات ومشاحنات بين البشر ، وها هو الزوج الذي يشهد الصراع

---

(١) قصة «دستور يا سيده» مجموعة «النداهة» : ٢٢١ .

المميت بين القلط من أجل الجنس، يحمد الله على أن امرأته إنسانة، تزوجها بالحلال، وعلى سنة الله ورسوله، وحجزها لنفسه بقسيمة، وليست قطة كان عليه ليفوز بها، أن يصارع الذكور الآخرين<sup>(١)</sup>. والأرملة التي تزوجت بعد حرمان طويل، لا تجد حرجاً في علاقتها الجنسية مع زوجها: الزوج زوجها وحلالها، وعلى سنة الله ورسوله فماذا يعيب، وكل ما تفعله جائز. حتى وهي لم تعد تحفل بالمواربة أو بكتمان الأسرار<sup>(٢)</sup> والأوسطى شرف الطباخ. رغم سفره وغيبابه الطويل، لا يقع في الخطيئة منتظراً زوجته: ركب الباخرة، بعد أن قضى في بلاد الناس شهوراً طويلة عانى في أثنائها ما عانى من الحنين إلى امرأته فردوس، وسروالها البمبي المشغول بالدانتلا، والذي يصل إلى الركبة، وكان أحياناً يضعف، ولكنه كان لا يطيق أبداً أن يرتكب الفحشاء ولو بالنظر<sup>(٣)</sup>.

وكل خروج جنسي عن مؤسسة الزواج يمثل حراماً، وخطيئة، واقتراً بالشيطان. الأوسطى شرف يقاوم اشتهاه للمرأة الرومية ذات الأرداف، مستعيذاً بالله ومتسائلاً: هل سلطها الشيطان عليه<sup>(٤)</sup>؟ والطفل الذي يرقب خيانة أمه مع عشيقها يصف لقاءهما بأنه شيطاني متوحش<sup>(٥)</sup>. وأحد الإخوان المسلمين يتحدث لزعيمه عن عشق الشاب الإخواني للشجينة الشيوعية في إطار شيطاني: ألم أقل لك يا مولانا؟ لقد سحرته.. الشيطانة، ركبته. ثم يتوجه بحديثه إلى الشاب العاشق: ما دامت الشيطانة قد ركبتك، فقد حلّ دمك أنت، قبل أن يحلّ دمها

(١) قصة «داوود»، مجموعة «قاع المدينة»: ٨٢.

(٢) قصة «بيت من لحم» مجموعة «بيت من لحم»: ٩.

(٣) قصة «أم الدنيا» مجموعة «أرخص ليالي»: ٩٤.

(٤) نفسه: ٩٤.

(٥) قصة «لأن القيامة لا تقوم» مجموعة «لغة الآي آي»: ١١٥.

هي<sup>(١)</sup> . إنه ليس قانوناً خاصاً بمجموعة من الأفراد، ولكنه قانون ديني عام: ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما<sup>(٢)</sup> .

ورغم أن مؤسسة الزواج، بقواعدها، وقبودها، تتسع للرجل والمرأة معاً، فإن للرجل خصوصية دينية واجتماعية.

من الناحية الدينية فإن للرجل حق الزواج بأكثر من واحدة. وعندما يستسلم أبو سيد لعجزه الجنسي يائساً من الشفاء، فإنه يمني نفسه بتعويض هزيمته من خلال ابنه: وحتيقاً راجل.. وأجوزك يا سيد.. سيد حجوزك واحدة.. حلوة.. لا.. أربعة.. أربعة حلوين عشان خاطرك.. وتبقى راجلهم<sup>(٣)</sup> .

ومن الناحية الاجتماعية، فإن «خطيئة» المرأة تختلف عن «خطأ» الرجل حتى لو كان الفعل واحداً، وهو في العملية الجنسية لا بد أن يكون واحداً. عند العثور على الطفل اللقيط الميت، يفكر فكري أفندي مأمور التفتيش في «فاعلة» الخطيئة، وكأنه ليس للخطيئة فاعل أيضاً: ترى كيف تكون فاعلة ذلك الحرام؟ أو على وجه الدقة، كيف تكون الزانية؟ ما من مرة ذكرت أمامه الكلمة إلا واقشعرّ بدنه، مع أنه كان له مثلما لمعظم الناس علاقات قبل أن يتزوج وحتى بعد أن تزوج. ولكن كأنما كان يستبعد أن يوجد نساء في العالم يخطئن مثلما تخطيء النساء معه، وكأنما من أخطأن معه لسن زانيات.. الزانيات هن من يخطئن مع غيره<sup>(٤)</sup> .

ويواصل الرجل تفكيره الذي يميز بين الرجل والمرأة إلى درجة الفصل التام بينهما من الناحية الجنسية، ولكنه لا يبحث عمّن قد يصلح

(١) قصة «اقتلها» مجموعة «اقتلها»: ٨٦.

(٢) قصة «العملية الكبرى» مجموعة «النداهة»: ١٧٩.

(٣) قصة «أبو سيد» مجموعة «أرخص ليالي»: ٣٦.

(٤) الحرام: ١٠.

ليكون الأب.. هو يبحث عن الأم فهو مستعد أن يصدق الحرام في النساء. الرجل دوره في الحرام طياري، أما المرأة فدورها أساسي.. هو يبحث عن الأم.. وفي بحثه هذا لم يترك أحداً<sup>(١)</sup>.

وهذا التمييز بين الرجل والمرأة لا ينفي عمومية المشكلة الجنسية، وصدامها مع الدين، الذي ينظم العلاقة، ولا يسمح بالخروج عن هذا التنظيم. ما الذي يفعله المحرومون والمحرومات جنسياً. ما الذي تفعله الزوجة التي تعاني الحرمان رغم زواجها؟ هل يملك الدين ورجاله إجابة نهائية حاسمة؟ سؤال زلزل كياني مرة.. من شابة كان.. الأقدام التي تسمرت عيني عليها كانت بالقطع شابة.. المشكلة تبوح بها في تردد ثم بلا خجل تنطق.. الزوج كف من شهور عن معاشرتها.. ولا فائدة، فإدمانه السبب.. وإدمانه ميؤوس. ومحاولاتها فشلت.. وتخاف الفتنة.. ماذا تفعل<sup>(٢)</sup>؟

لا يجب الشيخ عبد العال، ولا يملك أن يجب. الإجابة العملية تحققها الشيخة صابحة في «أكبر الكبائر» لقد صبرت طويلاً على دروشة زوجها الشيخ صديق، وإهماله لها، وينتهي الصبر مع عشيق شاب يعاني من الحرمان هو الآخر. كان الشيخ صديق يصب نقمته على زوجته، قبل أن تبدأ علاقتها الجنسية مع محمد، لأنها لا تصلي. فإذا صلت ظل يواصل نفاذه حتى تصوم «السنة»، ولم يتركها إلا وقد ألبسها الطرحة البيضاء<sup>(٣)</sup>. وبعد أن تبدأ العلاقة، تتغير الشيخة، وتتغير نظرة زوجها إليها، في تلك الأيام كان الشيخ صديق في أسعد حالاته، فقد كفت زوجته تماماً عن مناقشته الحساب، وتذكيره بالفأس، والأرض، واكتفت

(١) نفسه: ١١.

(٢) قصة «أكان لا بد يالي لي أن تضيئي النور» مجموعة «بيت من لحم»: ٢٣.

(٣) قصة «أكبر الكبائر» مجموعة «بيت من لحم»: ٦٤.

بالقاء نصائحها لابنها جاد الذي بدأ يخرج الفاس من مكمناها، وسرح بها الغيط، بل الأكثر من هذا أنه بدأ يلاحظ أن زوجته قد أصبحت شبيخة بحق وحقيق كما يناديها الناس، ففي صلاتها إخلاص حقيقي، وفي دعواتها إلى الله أن يغفر لها ما تقدم من ذنوبها وما تأخر تبتهل بصوت خارج من أعماق نفسها، ولم تعد أبداً في حاجة إلى أن يذكرها بالنوافل أو توزيع الحسنات<sup>(١)</sup>.

إن السقوط الجنسي للشيخة صابحة لا يتناقض مع إيمانها الديني، بل إنه، يقودها إلى التشبث بالدين لتحقيق التوافق بين خطبتها وإيمانها. لقد عانت من الحرمان الجنسي، وعندما تشبع حرمانها، فلإنها لا تنكر للدين، الجوع إلى الجنس، والحاجة إلى الدين، سمتان إنسانيتان لا تناقض بينهما حتى لو تحقق الإشباع الجنسي بطريقة غير مشروعة، خارج المؤسسة الشرعية التي يقرها الدين. لقد تورطت الشيخة صابحة في الخطيئة مضطرة مدفوعة بالحرمان، وبالتمسك بالصلاة والصدق في الدعاء، والإخلاص في الابتهاال، والحرص على توزيع الحسنات، تحاول أن تعوض ما تحسه من تفريط، وما تمارسه من خيانة لدينها وزوجها معاً.

ولا يختلف الشيخ عبد العال في حرمانه وحيرته عن الشيخة صابحة. في حي الباطنية، حيث عيّن إماماً لمسجد الشوكشي، يتعرض إيمانه لامتحان عصيب. وكانت لي لي أعجوبة الحي بجمالها المصري الإنجليزي أصعب ما في الامتحان.

— عايزاك تعلمني الصلاة.

— عندي كتاب خذيه.

---

(١) نفسه: ٦٩.



— أنا عايزة درس خصوصي<sup>(١)</sup> .

يقاوم الشيخ الشاب ويعاني من الامتحان الصعب، وتتحول لي لي إلى شيطان جميل: هي الشيطان كاملاً غير منقوص. فالإغراء فيها كامل غير منقوص. . . نائمة. . . هي تنقلب. . . جسدها فائز. . . يغلي. . . وعلى الفراش، وفي دفعات، يتدفق. هذا صدرها، هذا شعرها يسبح، وعلى موجات يغطي الصدر. والبطن. . . وينحسر، وتنقلب.

يارب

مستغيثاً صرخت. . . ليست استغاثة أرضي لملأ أعلى، ولا ناطقة بلسان ضعف البشر. . . هي استغاثتي أنا. . . كنت قد بدأت أغرق. . . أوصل النظر لا عن رغبة في المجابهة وتصعيب الامتحان. . . وإنما عن عجز أن أكف عن النظر<sup>(٢)</sup>.

ورغم الاستغاثة، ينهار الشيخ، ويجذبه الجسد، ولا يجد الإمام الشاب عاشق الله إلا أن يعترف بانتصار الشيطان: استقبلت القبلة ونويت. . . فتحت عيني. . . كانت لي لي في منتصف القبلة نائمة عارية، مبعثرة مفتحة، يتموج شعرها على جسدها وينحسر. . . عفوك يا إلهي. . . فلقد أخفيت عنك الحقيقة. الشيطان انتصر. . .

وبينما الجميع ساجدون كالقطيع بعد طول ضلاله، كنت قد تسللت عبر النافذة الملاصقة للقبلة، وفي لمح البصر كنت أدق غرفة الدور الثاني السطوح في البيت المقابل. لي لي وقد لفت نفسها بملاء السرير تفتح. بابتسامة مرعوبة، قلت لها، وأنا أفك زرار الكاكولة الأعلى وجئت أعلمك الصلاة<sup>(٣)</sup>.

(١) قصة «أكان لا بد يا لي لي أن تضحي النور» مجموعة، «بيت من لحم» ٢٦.

(٢) نفسه: ٢٩.

(٣) نفسه: ٣٥.

ليس في هزيمة صابحة وعبد العال ما يوحى بهزيمة الدين، وليس في انتصار الشيطان من خلال عضلات محمد، وجسد لي لي ما يعني انتصار الجنس، ذلك أن فكرة التناقض ليست واردة، وإن كان الصراع قائماً.

في قصته «جيوكوندا مصرية» يقول يوسف إدريس: فكل قداسات الدنيا من المحال أن تباعد بين القوتين الأعظم للحياة إذا وجدنا، الرجل والمرأة، إذ ثالثهما هو القانون الشيطاني الذي لا يمكن عصيانه<sup>(١)</sup>. ولو تغيرت الصياغة قليلاً، وتحول القانون «الشيطاني» إلى القانون «الإنساني» لا تنفي التناقض وبقي الصراع، والصراع أهون، لأنه لا ينفي الأطراف المشاركة فيه، ولا يلغي وجودها حتى لو تعرضت لهزيمة مؤقتة. ليس من المصلحة أن يتم التطاحن، ويتحقق التناقض، ويتمزق الإنسان مضيئاً إلى أعبائه العديدة عبثاً لا علاج له: عبء الاختيار بين الدين والدنيا.

## ٢ - يوسف . . . أيها الصديق

ترتبط الكتابة بصناعة الخلود، خاصة هذا النوع من الكتابة الجمالية التي تتلبس أشكالاً فنية رائعة، يتجلى بها إبداع الإنسان، وقدرته على خلق عوالم موازية لحياته ورامزة لقوانينها. وقد انضمت الصورة المسجلة المتحركة في العقود الأخيرة لمعجزة الحروف المرسومة. وأصبح غياب المفكر الفنان مسألة نسبية جداً، بحيث تتراوح دائرة الضوء بين فعل الذاكرة المتفتية ورد فعل الآلة المستحضرة. فإذا اقترنت بذلك حقيقة هامة وهي أن الصوت والصورة كلاهما نص مقروء،

(١) قصة «جيوكوندا مصرية» مجموعة «أنا سلطان قانون الوجود»: ٣٧.

وأن دلالاته تتعدد وتتفاوت من لحظة إلى أخرى بعدد القراء والمشاهدين وصلاتهم ودرجات وعيهم، أدركنا ما في هذا الغياب من تحريض على الحضور المتجدد والتأويل المستمر. ويوسف إدريس، صانع الأشكال، وخالق الإشكاليات، كثير الضجيج حتى بعد انسحابه المثير من دائرة الفعل، وركونه الدائب في منطقة المفعولية. فكتابته تظل جزءاً حميمياً من ذاكرة الإبداع العربي، والإنسان المصري في فنون القص والقول، تقاس به وعليه أحجام ومستويات نظرائه ومنافسيه، لا يمكن سقوطه في بؤرة النسيان، لأنه أسهم في تكوين المخيلة والضمير، واتسم بخاصية جوهرية هي إثارة للصدق مهما كان فادحاً، ولمكاشفة القارئ بدخيلة نفسه أياً كان الثمن، فاستحق لقب «الصدق» في المراحل الحرجة من منعطفات السياسة والفكرة والحياة.

وقد كان لي رأي في كتابات يوسف إدريس الصحفية نشرته في حياته ولم يعقب عليه، مع أنه كان شديد الحساسية لما يكتب عنه، فقد كنت أتصور أن الجهد الفائق الذي يبذله في كتابة المقالات بهذه الدرجة العليا من الصدق والحرارة إهدار واجهاض لجنين قصصي لم يتكون بعد ولم تتشكل ملامحه الحيوية.

وأن هناك مئات من كتاب المقالات لا يملكون موهبته الإبداعية ولا نخسر شيئاً إذا كفوا حتى عن الكتابة ذاتها. أما يوسف إدريس خالق الأشكال الفنية الخالدة فمن العبث أن يتعجل بصب أفكاره في قوالب مباشرة وأن تغريه عفوية المقال وفاعليته السريعة وتصرفه عن الاختمار الناضج والتربية المطولة والأليمة لتكويناته الفنية المركبة. لكن يبدو أن ضرورات الممارسة العملية للكتاب فرضت عليه أن يمزج بين التيارين. حتى يمكن أن يعتبر أحدها بمثابة تعويض عن الآخر وبديل له. ولعل صدقه البالغ هو المسؤول عن هذا المزج، إذ لم يستطع يوسف إدريس

أن يكتب المقال بطريقة «وظيفية» كما يفعل نجيب محفوظ مثلاً، وأن يحمي هذه المنطقة المتروكة في داخله من الاختلاط بالفعل الاجتماعي الصحفي المباشر. ولأن بنية المؤسسة الاجتماعية العربية شديدة الصلابة والتحجر، وممارسات الكذب المتجمل والنفاق المريح هي القانون الغالب في التعامل معها، فإن اللغة المنبثقة عنها مفعمة بالعبارات المسكوكة الجاهزة لتغطية اللحظات الحيوية، ومن هنا فإن مسؤولية كبار المبدعين العرب كانت - ولا زالت - تتمثل في كسر هذه القشرة، وتحرير اللغة من عاداتها اليومية، ونفث الدم الساخن في شرايينها. وقد أدى مزج يوسف إدريس بين الكتابة الفنية والصحفية إلى أن يقص مادته من هذا النسيج اللغوي المعجون بالصدق والحيوية. فارتطم في كثير من الأحيان بالدوق العام وهو يسهم في إعادة تشكيله كي يتعود على الشجاعة والعفوية. وبهذا فإن العمل الصحفي الذي كنت أحسبه ملهاة ليوسف إدريس عن الإبداع قد أصبح مظهراً مستمراً لقدرته اللغوية الخلاقة ومظهراً حقيقياً لجرائته في قيادة الرأي العام، إذ لم يعد بوسعه حينئذ أن يزعم الاعتكاف في صومعة الثقافة المغلقة، ولا أن يفعل التباعد عن حركة المجتمع، فقد تصدى ليكون أحد الدافعين لهذه الحركة كي تمضي في الاتجاه الحضاري الصحيح.

كما لم يعد بوسعه أن يتجاهل إيقاع السياسة اللجوج ولا أن يترفع عن عالمها، بل كان عليه أن يعتمد يومياً بمائها المختلط وهو يحاول الاحتفاظ بالبراءة الإيديولوجية والنقاء الصوفي معاً. فإذا أخذنا في الاعتبار طبيعة العلاقة المعقدة بين السلطة والفكر في مجتمعاتنا الشمولية التي تحتكر فيها أجهزة الإعلام قنوات التواصل مع الرأي العام لصالح السلطة، وتجنح إلى طبع الفكر بطابع التبعية، أدركنا حجم المحنة التي كان يتعرض لها يوسف إدريس في معاركه الثقافية والتنويرية، وأدركنا أن

خياره في الكتابة لم يكن إلى الأسهل، بقدر ما كان نحو الأشق والأكثر التزاماً تجاه مجتمعه وأمته. وبهذا يتعادل شق الإبداع في الكتابة الفنية مع شق الشجاعة في الكتابة الصحفية في جناحين يعودان في منبتهما إلى هذه الخاصية الأثيرة والمثيرة عند يوسف إدريس وهي أنه كان صديقاً في تعامله مع الكلمة والحياة.

### ٣ - ما القصة القصيرة؟

يعترف «شلوفسكي» الناقد الروسي الشهير بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي يجب أن تتمازج معاً لكي نحصل على مبنى حكايتي Sujet مناسب. ذلك أن وجود صورة ما، أو وصف حادث معين، لا يكفي - كما يقول - لكي يترسب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة.

لقد جاء لفظ قصة story بشكل عام في الإنجليزية من الأصل Historia الذي يعني التاريخ History والذي يشير إلى العمليات الخاصة بسرد قصة أو حكاية أو مجموعة أخبار وكذلك طريقة سردها ويشير كذلك إلى سلسلة من الوقائع. أن القصة يمكن أن تكون حقيقية أو مختلقة، طويلة أو قصيرة، كاملة أو ناقصة، شفاهية أو مكتوبة، ممكنة أو مستحيلة، أن أي سلسلة من الأحداث التي ينظمها الناس باعتبارها تسجيلاً أو محاكاة للحياة أو تحويلاً لها وابتعاداً عنها يمكن أن تعد - هذه السلسلة من الأحداث - قصة، حتى عندما لا تستخدم الكلمات، كما في القصة التي ترسم في فن التصوير الزيتي مثلاً دون كلمات، وكما في التمثيل الصامت (البانتوميم) أو في السينما الصامتة.

والقصة يمكن أن توجد في الفنون الأدبية كلها: في الشعر والرواية

والمسرح والقصة القصيرة أيضاً بطبيعة الحال. هذا عن مصطلح القصة بشكل عام أما مصطلح القصة القصيرة فهو يشير كما يقول نورثروب فراي . N. Frye وثريدان بيكر S. Baker وجورج بيركنز G. Perkins عام ١٩٨٥ إلى نوع من النثر الفني القصصي أو الحكائي الذي يقرأ بشكل مناسب في جلسة واحدة، ومن حيث الطول فإن هذا النوع الأدبي يقع فيما بين القصة القصيرة جداً التي لا يقل عدد كلماتها عن ٢٠٠٠ كلمة وبين النوفلته Novelette أو القصة القصيرة الطويلة التي يصل عدد كلماتها إلى ١٥ ألف كلمة. رغم أن أي قص أو حكي مختصر هو بطريقة أو بأخرى قصة قصيرة، فإنه في الاستخدام الأدبي الشائع غالباً ما يشير مصطلح القصة إلى ذلك النوع من القص الذي ظهر في القرن التاسع عشر وفي القرن العشرين بشكل محدد.

إن القصة القصيرة – مثل غيرها من أشكال القصة أو الحكاية هي عملية بناء وتركيب تصوري وتخيلي وكذلك هي بمثابة التنظيم لعناصر الخبرة في تكوين فني.

في أحيان كثيرة تقوم القصة القصيرة بمحاكاة نسج الحياة العادية القريبة من جو الأسرة كما في قصص أنطوان تشيخوف وكاترين مانسفيلد وجون تشيفر وجون ابرايك. وكذلك كما في القصص الأمريكية ذات اللون المحلي التي ظهرت في القرن التاسع عشر واهتمت باستكشاف الفروق بين سكان مناطق مختلفة عبر الولايات المتحدة وكما ظهر ذلك في أعمال برت هارت وجورج واشنطن كابل، وسارة أورن جيويت.

أما في القرن العشرين فقد استمرت نفس الاهتمامات القديمة لكن مع اعلاء خاص لقيم أو عناصر الزمان والمكان واهتمام أكبر بالشخصية وأبعادها الأكثر عمقاً كما ظهر ذلك من أعمال وليم فوكنر وفلايزي أوكونور وقد ظلت مادة القصة القصيرة – بعد ذلك – أحياناً ما تظهر في شكل

وثيق الصلة بالواقع بحيث تحتاج فقط تغييرات قليلة في طريقة الحكى كي تظهر لنا باعتبارها عملاً فنياً يحكى حقيقة هذا الواقع، هنا تكون القصة وثيقة الصلة بالسيرة الذاتية، كما في قصة Baby For Revisated لسكوت فيتزجيرالد.

في أحيان أخرى تكون المحاكاة متعلقة بغرائب الحياة أو بجوانبها الغريبة أو بالمغامرات الخاصة فيها كما في قصص روديارد كيلنغ أو ارنست همنجواي. في أحيان ثالثة يكون الأساس التخيلي أو الخيالي هو السائد في القصة، فيقل الجانب الخاص بتقليد الحياة أو محاكاتها ويزداد الجانب التخيلي أو الجانب المتعلق بالاستغراق في الذات والتأمل واستخراج بعض كوامنها وهواجسها التي قد تكون شديدة الغرابة كما في قصص ادجار آلان بو وجورج لويس وبورخيس وستانسوليم وغيرهم.

بشكل خاص تعد القصة القصيرة وثيقة الصلة بالشعر والمسرح (الدراما) ولكنها متميزة عنها ومن ثم يمكن تعريف القصة القصيرة بأنها «قص مختصر في شكل نشري»، والجانب الشرطي المتضمن في هذا التعريف يميز القصة عن القصص التي كانت تحكى أو تقص في تلك الأشكال التي شاعت في إنجلترا وفرنسا وغيرهما في أوروبا خلال القرن الرابع عشر وما بعده والتي سميت بالموال أو الأغنية الشعبية Ballad (\*) والتي هي حكاية شعرية أو قصيدة قصصية ذات مقاطع صغيرة، تروى مع، أو بدون الموسيقى. أما الجانب الحكائي أو السردى، فهو ما يجعل

---

(\*) المصطلح مشتق من المصطلح الفرنسي Ballade المشتق بدوره من المصطلح اللاتيني Ballaie الذي يعني «القيام بالرقص To dance» ويقصد به الإشارة إلى أغنية بسيطة تروى شعرياً أو سردياً (نثرياً) ويصاحبها الرقص بشكل خاص، لكن مع تطور هذا الشكل الفني فقد صلته المباشرة بالرقص لكنه ظل محافظاً على صلاته الوثيقة بالإيقاع (١٢).

القصة القصيرة تختلف عن المسرحية القصيرة، فالقصة تحكى ولا تمثل رغم ذلك يظل هذان التمييزان (الشري والحكائي) غير حاسمين في تمييز القصة القصيرة عن الشعر والدراما، فهناك بعض الأعمال القصصية تكون صلتها بالشعر أكثر من صلتها بالثر، ويحاول بعض الشعراء التأكيد على هذا الجانب من خلال إبداع بعض القصص القصيرة في شكل شعري، كذلك قد يسود الحوار والصراع الدرامي شكل القصة القصيرة فينتج بعض الكتاب قصصاً، كما يمكن قراءتها باعتبارها مسرحيات كما يسهل إعدادها للتمثيل على خشبة المسرح.

في واقع الأمر فإن طول القصة القصيرة يشجع على تبني الجانبين الشعري والدرامي وعلى تحقيق الأثار المرجوة منهما، كما أنه يدفع الكاتب في اتجاه الاستخدام الكثيف للغة المجازية أو الرمزية والاعتماد على الصوت والإيقاع المميز بشكل خاص للشعر وكذلك الإعلاء من قيمة الواقع والمحور الدرامي له، وهو المحور الذي تظهره عمليات التمثيل على خشبة المسرح.

القصة القصيرة إذن فن سردي حكائي، يخبرنا بصفة، عند هذه النقطة هناك اتفاق عام، أما الاختلاف فيحدث فيما يتعلق بما تتكون منه هذه القصة. في السنوات المبكرة من تاريخ القصة القصيرة، كانت القصة تمثل في سلسلة من الوقائع والأحداث التي تتكون من بداية ووسط ونهاية، يحدث شيء ما ثم يحدث شيء آخر ثم تكون النتيجة هي «كذا وكذا»، نتيجة لذلك فقد عرفت القصة بأنها أكثر قدماً من أقدم سجلات تاريخ الإنسان، بل إنها يمكن وفقاً لذلك أن تكون أقدم الفنون الأدبية الإنسانية على الإطلاق. كان الهدف القديم للقصة هو الهدف الحكائي أو السردى الإنسانى القديم الذي هو الإخبار بالمعلومات والتعليم وتحقيق المتعة، وذلك أيضاً في تلك الأشكال المبكرة كحكايات



القدماء والقصص الخرافية وحكايات الأمثال ذات المغزى والملاحم، كما ظهر أيضاً في قصص الرومانس (\*) Romance. في تلك الأشكال القديمة كان يتم تركيب الوقائع الطارئة في شكل مرتب ومتسلسل. بطبيعة الحال هناك بعض كتاب القصة القصيرة المعاصرين الذين يقومون بالتركيز على مثل هذه الوقائع الطارئة ولكن بشكل مختلف عن ذلك النمط القديم ولأنهم يركزون على الوقائع التي تحدث فيها، فإن فن القصة القصيرة الحديث قد أصبح مختلفاً عن تلك الأجناس الأدبية القديمة، ومن ثم أصبحت القصة القصيرة نوعاً أدبياً مميزاً.

هناك مرويات مصرية قديمة منذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد تحكي عن قصة الأخوين وما أحدثته زوجة أحدهما في الإيقاع بينهما، بحيث قتل أحدهما - زوجها - الأخ، ويشتمل العهد القديم على مستودع للقصص القديمة، وتشتمل ملاحم كالأوديسة على قصص مستقلة يتم تفصيلها في شكل سيرة ذاتية، وهناك مجموعات كاملة من القصص موجودة في تاريخ العالم العربي وهناك حكايات ألف ليلة وليلة و«كليلة ودمنة» وغيرهما كما توجد حكايات مماثلة لدى شعوب الهند والصين واليابان، وفي تاريخ العالم الغربي هناك «الديكاميرون» لبوكاتشيو وكذلك حكايات كانتربري لتشوسر (التي ظهرت فيما بين عامي ١٣٨٧ - ١٣٩٥).

كما تم الحفاظ على الحكايات الخاصة بأساطير الأبطال البدائيين في أميركا الشمالية والجنوبية وأفريقيا من خلال عمليات الانتقال

(\*) هي ضرب من القصص الشعرية أو النثرية التي شاعت في القرون الوسطى وكان قوامها الأسطورة وقصص الحب الشريف ومغامرات الفروسية، أو كان قوامها الأحداث البعيدة من حيث الزمان والمكان وأبطالها الذين كانوا من نسج الخيال كان عليهم القيام ببطولات ومغامرات غير عادية. «قاموس المورد» ١٩٨٦، ص ٧٩٤.

الشفاهي التي تمت عبر الأجيال حتى تم جمعها وطبعها. كل هذه القصص تمثل محاولات قامت بها الإنسانية لتفسير العالم وفهمه وكذلك تفسير وفهم علاقات الإنسانية المختلفة بهذا العالم بكل ما يشتمل عليه، تلك القصص القديمة قدمت باعتبارها نماذج للقصة القصيرة الحديثة، التي ما زالت تقوم بنفس الوظيفة القديمة محاولة تفسير وفهم الإنسان والعالم ولكن بشكل مختلف. لقد كانت نهضة التعليم وانتشار الطباعة ونمو الطبقة الوسطى هي العوامل الأساسية وراء ظهور القصة القصيرة الحديثة، فقد اعتمد انتشار هذا الفن على الجمهور العريض من القراء الذي توفر لديه الوقت والاهتمام بمتابعة أشكال مختلفة من الخبرة والتعبير، ففي القرن الثامن عشر كانت فصول الروايات التي اشتملت على أحداث يتبع بعضها البعض دون رابطة سببية ضرورية أو حبكة كما في رواية الشطار أو البيكارسك ثم دون كيشوت بعد ذلك. وكذلك الروايات القصيرة أو حتى الروايات الملخصة المنشورة في الصحف من العوامل الهامة التي مهدت الطريق لظهور هذا النوع الأدبي في القرن التاسع عشر، ازدهر هذا الفن بشكل كبير خاصة على يد واشنطنجتون أرمنج وادجار آلان، فقد قام أرمنج بالمزج بين الأسلوب المتقن والمادة الشعبية الفولكلورية وتصوير المواقع الطبيعية والتحليل المتعمق للشخصية وكذلك الحبكة التي يتم تطويرها بمهارة. كذلك قدم ناثانيل هورثون في «حكايات تروى مرتين» وادجار آلان بو «حكايات الجروتيسك والأرابيسك» Tales Of grotesque and arabesque وقد ظهرت في هذه القصص أبعاد جديدة خاصة بالمهارة الحرفية واللغوية وكذلك الكثافة المجازية والرمزية. بعد ذلك الازدهار المبكر أتبع هذا الشكل الأدبي عبر القرن التاسع عشر مع ظهور كتاب عظماء فيه من قارة أوروبا خاصة برومبير ميريميه وجي دي موباسان وأنطون تشيكوف. وفي أواخر القرن التاسع عشر بدأ الاهتمام بالحبكة Plot يتراجع ويخلي طريقا للاهتمام

بالشخصية، كما في قصص تشيكوف وهنري جيمس، وقد استمر هذا الاهتمام بدرجة كبيرة خاصة في الأعمال القصصية التي كانت أقل اهتماماً بالحدث في ذاته وأكثر اهتماماً بتأثير هذا الحدث على الشخصية.

خلال القرن العشرين أصبحت القصة القصيرة والروائية أكثر أشكال التعبير الأدبي سيطرة، فالنمو الهائل للمجلات، من مجلات التسلية إلى المجلات المتخصصة، ومن المجلات المحلية إلى المجلات الواسعة الانتشار، كل ذلك قدم مساندة كبيرة لكتاب القصة القصيرة من كافة الأنواع، كما أن بعض الحركات الأدبية القومية مثل حركة النهضة الإيرلندية<sup>(\*)</sup> Irish Renaissance قد أعطت دفعة كبيرة لفن القصة القصيرة بشكل خاص.

وقد تكاثرت الأنواع الفرعية للقصة القصيرة خلال القرن العشرين وقد كانت هناك جذور لمعظم هذه الأنواع خلال القرن التاسع عشر كما يؤكد النقاد ومؤرخو الأدب، فظهرت خلال القرن العشرين القصص

---

(\*) يستخدم هذا المصطلح لوصف التاريخ الأدبي والسياسي لإيرلندا بدءاً من حوالي عام ١٨٨٠ إلى عام ١٩٣٠، وقد أدت هذه الحركة سياسياً إلى قيام تمرد أو ثورة عبد الفصح ضد إنجلترا عام ١٩١٦ ومن ثم تكوين جمهورية إيرلندا الحرة عام ١٩٢٢، أما في الأدب فتتمثل هذه الحركة في ابتعاد الاهتمام بالتراث الشعبي والأدبي المتبقي من الماضي، إضافة إلى محاولة وطنية لإبداع أدب إيرلندي جديد، وظهرت عملية اهتمام كبيرة بتاريخ الأبطال الإيرلنديين القدماء، وكذلك جمع وترجمة وإعادة تفسير وإبداع أعمال جديدة، وتم تكوين جمعيات أدبية وفكرية عديدة، وكان الشاعر الكبير وليم بتلريريس هو قائد هذه الحركة في مجال الشعر ليس الإيرلندي فقط بل والعالمي أيضاً وقد أثرت اللغة الإنجليزية باستخدامات إبداعية جديدة لمواد أسطورية قديمة، كما كتب في المسرح والقصة القصيرة، وكان من أقطاب هذه الحركة أيضاً الروائي جورج مور، وجورج رسل، ويلدريك كولام، وشين أوكيزي وغيرهم (١٤).

البوليسية أو قصص الجريمة وقصص الغرب الأمريكي (الكابوي) وقصص المغامرات وحكايات الرعب وقصص الخيال العلمي والقصص الخيالية (الفانتازية) الأخرى وغير ذلك من أنواع القصة القصيرة، وقد يولع كتاب بالقصص الواقعي فيهتمون بالوصف الدقيق للزمان والمكان والحبكة والشخصية مع الاهتمام الشديد بنحظة التنوير، بينما يهتم البعض الآخر من كتاب القصة القصيرة بالرمز والمجاز أو العالم المتخيل الموازي لعالم الواقع كما في قصص فرانز كافكا مثلاً، أو في القصص الخيالية لدى بورخيس ودونالد بارتليم والعديد من كتاب أمريكا اللاتينية (١٣) خاصة في تلك الحركة التجديدية الكبيرة التي ظهرت هناك في الرواية والقصة القصيرة خلال أربعينات هذا القرن بشكل خاص، فقد كان عقد الأربعينات كما يقول الدكتور حامد أبو أحمد في مقدمة ترجمته لرواية «من قتل مولير» للكاتب ماريو فارغاس ايوسا (من بيرو) «هو الذي شهد بداية هذه الحركة التي استهدفت القيام بعملية تجديد شاملة في بناء النوع الأدبي المعروف: فن القصة، وفي أسلوبهم بشكل عام، ومثلما يبدأ كل جديد برفض الأساليب القديمة، فقد بدأت الحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة والتي كانت متمثلة في التيار الاجتماعي أو الواقعي الذي يعبر عن الواقع بطريقة سطحية إقليمية، تاريخية سياسية متصلة بالعادات أكثر من اتصالها بالقيم الإنسانية الحقيقية، أو متمثلة في القصص ذات الاتجاه النفسي، أو تلك التي كانت مغرقة في الفانتازيا (مسطحات الخيال أو الوهم) والجدير بالذكر أن هذه الحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية قد تواكبت مع حركة التجديد العالمية في فن القصة، أو ما يسمى بالقصة الجديدة والتي كان من أبرز علاماتها في القارة الأوروبية ميشيل بوتور وآلان روب جرييه وناتالي ساروت ولكن ثمة فارقاً كبيراً بين الحركة التجديدية التي ظهرت في أوروبا والحركة التجديدية في أمريكا اللاتينية هو أن الأولى كانت حركة

شكلية صارمة، بينما ظلّ البعد الاجتماعي – وما زال – نابضاً في أعمال قصاصي أمريكا اللاتينية. ولعل هذا الوجود الاجتماعي نابغ أساساً من اقتناع كتاب هذه القارة بأنهم يتسبون إلى العالم الثالث الذي يكافح من أجل تغيير الأوضاع الاجتماعية غير العادلة التي يعيش فيها أبناؤه. . . ومن ثم فإن الرسالة الاجتماعية للفن تظل حية مهما حدث من تجديدات في التقنية والأسلوب والبناء والشكل» (١٥).

هذه الحركة بدأت تجد أرضاً خصبة لها وتتردد صداها بشكل خافت حتى الآن – في بعض الأعمال الإبداعية الروائية والقصصية القصيرة التي ظهرت أخيراً على الساحة العربية والتي حاولت أن تعبر عن اتجاهات تجريبية جديدة في التعامل مع اللغة وفي محاولة استلهاهم الحلم والكاينوس واللاوعي وحالات الجنون والقيح والابتذال واللامنطق وتحول الإنسان إلى شيء يتم التعبير عنه بشكل بارد ومحايد ومحدد أو تحوله إلى كائن مغاير مختلف يتحرك بكل حريته في آفاق العلم والأسطورة والخيال هذه الاتجاهات المختلفة الحديثة تشير إلى قدرة القصة القصيرة الفائقة على التعبير عن كل ما يتعلق بالإنسان في علاقته بذاته وبالأخرين وبالواقع والحياة والكون بشكل يتسم بالعمق والتركيز إذا توفّر عليه كاتب صادق مخلص وموهوب. وتشير إلى أن هذا الشكل الإبداعي الموجز الصغير قادر أيضاً على أن يلم بأطراف عالم متسع كبير. عالم موارد بالدلالات عظيم الحركة عميق المعاني، فيه الإنسان اما قطرة في محيط أو المحيط ذاته والقصة القصيرة ليست أقل من أي نوع أدبي آخر في قدرتها على الإحاطة بجوانب هذا العالم إذا انكبّ عليها مبدع حسّاس دقيق الملاحظة عميق الخيال.

#### ٤ - عصر الواقعية(\*)

يعتقد الفتى أن عصر الواقعية في الأدب العربي بدأ بمجموعة يوسف إدريس «أرخص ليالي» التي صدرت عام ١٩٥٤ ومسرحية نعمان عاشور «الناس اللي تحت» التي قدمت على المسرح الحر عام ١٩٥٧. صحيح أنه كانت هناك عدة محاولات نحو ترسيخ الواقعية في الأدب على يد يحيى حقي في القصة القصيرة ومن قبله محمد ومحمود تيمور وطاهر لاشين وغيرهم، وصحيح أنه قد سبقت نعمان عاشور عدة محاولات على يد أحمد باكثير وربما أحمد شوقي نفسه في «الست هدى» مسرحيته الوحيدة التي تتناول موضوعاً معاصراً. إلا أن هذين العاملين بالتحديد «أرخص ليالي» و«الناس اللي تحت» كانا يؤذنان بظهور مفهوم جديد لدور الأدب في معانقة قضايا المجتمع أولاً، وفي التخلي عن الحكمة أو العقدة، أو ما يسمى أحياناً بالحدوتة، وذلك من أجل الوصول من خلال اللقطة أو اللحظة الموحية أو الشخصية الواقعية بكل أسرارها، إلى ما هو أعمق بكثير من تفاصيل الواقع. إلى جوهر الإنسان وحقيقته، بل وإلى السر المكنون وراء الوجود الإنساني ذاته!

صادف الفتى لأول مرة وهو بعد، يخطو خطواته الأولى المتعثرة في عالم الأدب مجموعة قصصية لكاتب شاب - حيثش - هو يوسف إدريس. تخرج من كلية الطب ممارساً عاماً. وسبق اسمه لذلك لقب دكتور. وكان لهذا اللقب في ذلك الحين هيلماناً ورنيناً. وعمل لفترة مفتشاً للصحة. لكن أقداره كانت تجذبه ناحية أخرى. كان هناك شيء أكبر منه وأعظم يشده ويلج عليه. ويملك عليه زمام روحه وقلبه.

(\*) د. سمير سرحان، على مفهى الحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

١٩٨٨، ص ٨٩ - ٩٦.

ويعصره عن مهنة الطب التي قضى في الجامعة سنوات طوال يتعلمها ويعد نفسه لممارستها معالجا لآلام البشر .

وإذا كان الإنسان لا يملك لمصيره دفعاً . فالمصير من عند الله . . فإن الموهبة أيضاً من عند الله لا يملك الإنسان الموهوب لها دفعاً ولا يستطيع منها فكاً . . ولقد كانت موهبة يوسف إدريس في القصة القصيرة أكبر بكثير من تعلقه بمهنة الطب، فطفق يلاحظ الحياة الشعبية المصرية في الريف والحضر ملاحظة دقيقة . . وبدأ له الإنسان الصغير . . سواء كان فلاحاً بسيطاً . . أو طفلة فقيرة تعمل خادمة في بيت من البيوت كنزاً من المشاعر والأحاسيس يكشف عن سر من أسرار الحياة ! .

ومن هنا كانت «واقعية» يوسف إدريس في مجموعته الأولى «أرخص ليالي» التي بُهر لها الفتى وفتحت أمامه عوالم جديدة من الإبداع الفني . . فالقصة في هذه المجموعة التي ضمها كتاب «أرخص ليالي» لا تحتوي على «حكاية» أو «حدوتة» محبوبة الأطراف يجري القارئ وراء أحداثها . مشوقاً لأن يعرف نهايتها . . ولا هي فاجعة تصور أحداثاً جسماً كالقتل أو الخيانة ولا تحتوي على مفاجآت غير متوقعة أو أحداث يصعب أن نجدها في الحياة اليومية التي تسير في العادة سيراً رتيباً هادئاً دون أحداث هامة تذكر سوى الموت أو الميلاد . . كل هذا غير موجود في قصص هذه المجموعة وما تلاها بعد ذلك من قصص مجموعات أخرى ليوسف إدريس مثل «أليس كذلك» وغيرها . .

إنما القصة عند يوسف إدريس . . والتي بدأت ملامحها تتضح بقوة في «أرخص ليالي» هي لوحة رسمها ماهر بضربات فرشاة قادرة . . . لا تسرد حكاية من الحياة . . وإنما — إذا جاز القول — «تعاذل» الحياة . هي شريحة من الواقع . . لكنها لا تصور هذا الواقع بحذافيره وإنما تعطينا ملخصاً شديد التركيز للواقع في معادلة جديدة تماماً تجعلنا ننفذ مباشرة

إلى قلب الواقع أو جوهره.. فنذكر - كما سبق القول - سره  
المكنون.. أو جوهر الوجود الإنساني وراء تلك القشرة الخارجية التي  
نمارسها كل يوم في حياتنا اليومية.

يظل الإنسان يعيش حياته كل يوم.. ويشاهد عشرات الناس،  
وربما أحياناً المئات، وتصافح عيناه الشوارع والأشجار والمخلوقات،  
ويمارس العديد من الأعمال ويأكل ويشرب وينام.. لكنه لا يدرك  
«المعنى» من وراء ذلك كله.. حتى تأتي عين الفنان اللاقطة.. وبما  
اختصه الله به من موهبة.. فتثير فجأة كل شيء، واذ تضع يده مباشرة على  
«النمط» أو «النسق» الذي يحكم كل هذه التفاصيل وتنفذ به مباشرة إلى  
قلب الأشياء ومعناها.

من إحدى قصص المجموعة واسمها «نظرة» يصور يوسف إدريس،  
خادمة طفلة تحمل على رأسها صينية ضخمة من المأكولات عائدة بها بعد  
انضاج ما فيها من الفرن القريب.. والخادمة الطفلة لا يكاد رأسها  
الصغير يظهر من تحت ذلك الحمل الكبير الذي تحمله على رأسها..  
وتحاول في مجهود بطولي أن تحافظ على توازنها فلا يسقط الحمل من  
فوق رأسها فتعرض لعقاب أليم من مخدومتها إذا هي سكبت ما تحمله  
على رأسها من طعام.. استمع إلى يوسف إدريس يصف الطفلة الخادمة  
ويحدد علاقته بها:

وكان غريباً أن تسأل طفلة صغيرة مثلها إنساناً كبيراً مثلي أن يعدل  
من وضع ما تحمله.. وكان ماتحمله معقداً حقاً.. ففوق رأسها تستقر  
صينية بطاطس بالفرن.. وفوق الصينية حوض واسع من الصاج مفروش  
بالفطائر المخبوزة.. وكان الحوض قد انزلق رغم قبضتها الدقيقة التي  
استمالت عليه حتى أصبح ما تحمله كله مهدداً بالسقوط.

ولم تغل دهشتي وأنا أحلق في الطفلة الصغيرة الحيرى، وشرعت



لإنقاذ الحمل . وتلمست سبلا كثيرة وأنا أسوي الصينية فيميل الحوض . وأعدل من وضع الحوض فتميل الصينية ، ثم أضببطهما معاً فيميل رأسها هي . ولكنني نجحت أخيراً من تثبيت الحمل ، وزيادة في الاطمئنان نصحتها أن تعود إلى الفرن وكان قريباً حيث ترك الصاج وتعود لتأخذنه . ولست أدري ما دار في رأسها فما كنت أرى لها رأساً فقد حجبه الحمل كل ما حدث أنها انتظرت قليلاً لتأكد من قبضتها ثم مضت وهي تغغم بكلام كثير لم تلتقط آذاني منه إلا كلمة «ستي» .

وتتعلق عينا الراوي بالطفلة وهي تعبر الشارع لتتوقف برهة وتلتفت إلى مجموعة من الأطفال في مثل سنها يلعبون بالكرة في الشارع . . وتلقي الطفلة عليهم نظرة طويلة ثم تمضي إلى سبيلها وبتلعها الشارع !

وفي هذه «القصة» الجميلة لا توجد حكاية بأي معنى من المعاني . . ولا موقف يتطور من بداية إلى نهاية . . ولكنها تصور من خلال ضربات سريعة لفرشاة رسام باهر القدرة موقفاً إنسانياً بالغ الروعة والتأثير . . فها نحن بإزاء تلك الطفلة التي قدر لها أن تحرم من طفولتها وتعمل حتى تكسب قوتها . . وهاهي تحاول بكل ما أوتيت من قوة أن تحافظ على مصدر رزقها فلا يسقط منها ما تنوء بحمله على رأسها . . وهاهي تتوقف للحظة حين ترى غيرها من الأطفال يلعبون ويلهون فتتمنى أن تكون معهم . . طفلة مثلهم لا خادمة مرعوبة من عقاب سيدتها ورغم أنها تنجح في أن لا تسكب على الأرض ما حملته من طعام إلا أنها ترك طفولتها المسكوبة على أرض الطريق مع أقرانها من الأطفال وتمضي .

لحظة مشحونة مكثفة نرى فيها الطفلة المعذبة المحرومة من أبسط حقوقها تعبر فيها نظرتها الطويلة إلى أقرانها من الأطفال وهم يلعبون عن عذاب الدنيا وحرمان الدنيا . . ومعاناة الدنيا . .

هنا لا قصة ولا حكاية ولا حدوتة . . وإنما مواجهة مباشرة لحقيقة

الإنسان حين يحرم من أبسط حقوقه.. حين يصل إلى قمة معاناته.. حين يقدر عليه أن يعيش مصيراً لا يستطيع الفكاه منه..

وهذا ما قصده حين قلت إن يوسف إدريس لا يقدم هنا مجرد حكاية مستوحاة أو مستقاة من بعض تفاصيل الواقع، وإنما يقدم لوحة «تبادل» هذا الواقع لتصل مباشرة إلى جوهر الحقيقة.

كان مقدراً لهذا الطبيب الشاب يوسف إدريس الذي حمل في كل خلية من خلايا جسده، وكل ذرة من روحه موهبة متفجرة بالصلق والاصالة أن ينقل منذ رائحته الأولى «أرخس ليالي» القصة العربية إلى عصر الواقعية.. وهي ليست واقعية فجة تنقل مباشرة من الحياة أو تعيد حكاية ما يحدث بها من أفاصيص.. وإنما تحاول أن تنفذ مباشرة إلى المعنى الأشمل والأعمق لوجود الإنسان في هذه الحياة!

## ٥ - حادثة شرف(\*)

أصدرت دار الآداب ببيروت مجموعة من القصص القصيرة بقلم أديب من ألمع أدباء المدرسة الجديدة بيننا هو الدكتور يوسف إدريس والمجموعة تحمل عنوان «حادثة شرف» وهي اسم إحدى القصص الواردة بها. أما بقية قصص المجموعة فهي: «محطة»، «شيخوخة بدون جنون»، «طبلية من السماء»، «اليد الكبيرة»، «تحويد العروسة»، و«سره البائع».

(\*) الدكتور لويس عوض، دراسات في النقد والأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦ ص ٣٧٦ - ٣٨٢. وقد سبق نشر مقالات الكتاب في جريدة الشعب والجمهورية والأهرام خلال الأعوام ١٩٥٧ - ١٩٥٨ و ١٩٦٠ - ١٩٦١ - ١٩٦٢ - ١٩٦٣.

وقد اطلع كثير من القراء على هذه القصص حين نشرتها جريدة الجمهورية متفرقة، ولكن الناشر الكاتب أحسن صنعا بنشر هذه القصص مجتمعة، فهذا الجمع يبرز ما بينها من وحدة فنية تعين القارئ والناقد معاً على تقدير أدب يوسف إدريس.

وقد ترددت طويلاً قبل أن أصف الدكتور يوسف إدريس بأنه أديب من المع أدباء المدرسة الجديدة، وأوشك قلبي أن يكتب أنه أديب من المع أدباء المدرسة «الواقعية» بينما. ولكن بعد التأمل في قصص هذه المجموعة استلقت نظري ظواهر معينة في خاماته الأدبية وفي طريقة الرواية جعلتني أرجىء الحكم على يوسف إدريس بالواقعية، فالواقعية، حكم يمثل ماهية مذهب مبادئ.

لاحظت أولاً أن أكثر قصص هذه المجموعة تدور حول محور معين هو شخص الراوي، وأن أكثرها مروى بضمير المتكلم. ومعنى هذا أن الكاتب قد جعل من نفسه النقطة التي تلتقي فيها وتخرج منها جميع الخيوط والبؤرة التي تلتقي فيها وتخرج منها جميع الأشعة، كأنه في أكثر قصصه بمثابة العنكبوت الذي يجلس وسط نسيجه أو بمثابة العدسة التي تجمع أشعة الشمس وتوزعها فلكل قصة من قصصه مركز يدور حول كل شيء بما في ذلك قارئه ويتجه منه كل شيء بما في ذلك قارئه. وهو في هذا الأمر لا يختلف في شيء عن أي قصاص آخر ماهر ومحنك يعرف كيف يعقد الخيوط ويحلها، فلا بد من كل قصة من هذا المركز وهذا المحور أو هذه البؤرة سمّه ما شئت من الأسماء.

والمألوف في الأدب الواقعي أن يكون مركز القصة أو محورها أو بؤرتها في أرض محايدة «خارج» نفس الراوي وخارج نفس القارئ معاً، أي في تجربة موضوعية من تجارب الحياة تجري كلها حول ما نسميه الشخص الثالث وأهمية هذه الموضوعية بالنسبة للأدب الواقعي

هي أنها ضمان للقارئ أنه لا يرى التجربة التي يحدثه عنها الأديب ولكن يراها كما هي في حقيقتها خارج نفس الأديب وخارج نفسه هو، أي يراها كما هي في الحياة بغض النظر عن أشخاص الناظرين أو شعورهم أو أحكامهم.

ولكننا نلاحظ في قصص يوسف إدريس أن هذا المركز أو المحور أو البؤرة قد انتقل من الخارج، من هذه الأرض المحايدة التي يشارك فيها الجميع ولا يملكها أحد، داخل نفس الراوي.

فهو مثلاً في قصة «محطة» يصور مشهداً متحركاً في أوتوبيس، فيه مشاهدات وموضوعات للمشاهدة ثم جمهور فكره هو بمثابة الجو أو الغلاف لا أكثر ولا أقل. أما المشاهدان فهو أحدهما، بل هو في الحقيقة المشاهد الأوحده، لأنه لا يشاهد موضوعي المشاهد وحدهما، الفتى والفتاة، بل يشاهد المشاهد الآخر ويجعل منه في النهاية موضوعاً للمشاهدة. والقصة في حد ذاتها بسيطة. الراوي يجلس في الأتوبيس إلى جوار راكب محافظ على مكارم الأخلاق من ناحية مسرف في الفضول المعيب من ناحية أخرى.

ويركب الأتوبيس فتى من فتیان هذه الأيام بقميص نصف كم ومفتوح رغم أننا في يناير السلسلة حول ساعده ونوت المحاضرات تحت إبطه. ثم تركب الأتوبيس فتاة من فتیات هذه الأيام، ناهد بفضل السوتيان وشعرها ذيل حصان، إلى آخر ما هنالك. وتجري القصة في صمت أولاً: تتكلم فيه العيون بليغ الكلام ثم بعد الكلام المعهود: هجوم وصد ثم هجوم واستسلام، تدرك منه أن الاستسلام كان من اللحظة الأولى، أما الباقي فمن قبيل الشكليات، وحين ينزل الفتى في محطة الجامعة لمحاضراته يكون قد اطمأن إلى أن الفتاة قد حفظت نمره تليفونه حفظاً صحيحاً. وكل هذا ليس فيه ما يلفت النظر لولا وجود هذا

المشاهد الثاني الذي يغري الفتاة بنظراته الجارحة وتجحظ عيناه من فرط الشبق ويتبع في لذة قصوى دون أن يتدخل بالطبع سريان الكهرباء بين الفتى والفتاة، وينصت في اهتمام بالغ إلى حديثهما العسير. وبعد أن تنزل الفتاة في المحطة التالية يندد بالزمان النكر وبالجيل الفاسد الذي «انفلت عياره» وينبه إلى أن «البلد باظت» ويطالب بتعيين عسكري من بوليس الأداب في كل أوتوبيس. والسخرية التي لا تفوت على أحد، في هذا الموقف هي أن هذا المشاهد الفاضل المحترم هو بمثابة كل مشاهد مناقق يبحث بحثاً عن «السينما الزرقاء» كما يسمونها ويتردد على أمثالها من مواطن الفجور ثم يندد بالرديلة، وهو في حقيقة أمره يتلمظ لمرآها.

وبعد أن تنتهي من قراءة هذه القصة نعرف أن يوسف إدريس قد اتخذ من شخصية هذا المناقق الغيور على الفضيلة وسيلة لوصف قطاع من قطاعات المجتمع الذي نعيش فيه، وهو قطاع موجود في كل مجتمع بدرجات متفاوتة. فالجمهور المنصرف عن الفتى والفتاة بمثابة نصف الكورس الثاني هكذا موكب الحياة في أوتوبيس يوسف إدريس.

فهذا المشاهد إذن ليس مشاهداً على الإطلاق لأنه نفسه مشاهد، مشاهد عن كتب يشاهده الراوي في دقة بين ما يشاهده في موكب الحياة. وهذا المشاهد في حقيقته ليس إلا شخصية من شخصيات القصة. والمشاهد الحقيقي في كل هذا هو الراوي، أو هو يوسف إدريس.

والمفروض طبعاً في كل فن وفي كل أدب أن الراوي هو المشاهد وأن المشاهد هو الراوي، ولكن في الفن الواقعي وفي الأدب الواقعي يقع هذا المشاهد الراوي وراء ستار فلا تراه ولا تسمعه لأنه لا يتكلم في الظاهر وفي الواقع إلا بأفواه أشخاصه، ولا يرى شيئاً إلا بعيونهم. أما الراوي يوسف إدريس فلا يستتر وراء ستار، بل يجلس على المسرح بشخصه يدير كل حوار ويصف كل وصف ويحلل كل تحليل بضمير

المتكلم، ولا يفنأ يذكرك بأنه موجود، وبأن كل ما تراه وتسمعه صحيح على مسؤوليته.

ولا أقول أن يوسف إدريس إذ يجعل من نفسه مركز القصة وحابك خيوطها قد أتى شيئاً جديداً في فن القصة. فما أكثر القصص الذي يظهر فيه الراوي ويتحدث إليك بنفسه عن شخص ثالث غائب عن نفسه في مواضع كثيرة ولسان حاله قائل شيئاً مما قاله يوليوس قيصر «أتيت ورأيت وكتبت». وأوضح مثل على هذا النوع من الأدب الذي يكتب بضمير المتكلم أدب الاعتراف، وأدب اليوميات، وأدب المذكرات. . ولكن المدرسة الواقعية قلما تنحو هذا النحو من الرواية لأن دخول الراوي بشخصه كطرف في القصة وفي التجربة الفنية بوجه عام خليق بأن يجعلنا نرى التجربة من خلال عينيه، ونحكم على الأشياء من خلال حكمه، ونشعر بالأشياء تبعاً لشعوره. وهذا من شأنه أن يكشف عن موضوعية التجربة وأن يحيلها إلى اختبار ذاتي قد يكون رائعاً وصادقاً ولكن بالنسبة لصاحبه. فقارئ اعترافات جان جاك روسو مثلاً يمتلىء بالنشوة لكل ما يجده في روسو من عواطف رائعة صاخبة وأفكار رائعة جديدة ولكن رغم هذه المشاركة يعرف أن اختبار روسو اختبار ذاتي في جوهره، صادق في ذاتيته، ولكن رغم ذلك ذاتي، وهو يعرف أنه ما كل الناس يحسون هذا الإحساس المرهف أو يتخيلون هذا الخيال الجميل أو يلهمون هذه الأفكار الباهرة.

ومع أن يوسف إدريس يؤثر أن يجعل من نفسه مركز قصصه ومحورها وبؤرتها فهو رغم كل ذلك كاتب موضوعي وليس كاتباً ذاتياً، ومع أن هذه الطريقة في الرواية خليقة بأن تجعلنا نرى تجاربه الفنية والحسوية من خلال عينيه أو تتعرض دائماً لهذا الخطر الذي هو عدو كل فن واقعي، فإن يوسف إدريس كاتب واقعي بالمعنى الدقيق وبالمعنى

السامي كذلك، وآية واقعته هي موضوعيته.

فكيف استطاع يوسف إدريس إذن أن ينجو من الذاتية رغم دأبه على جعل نفسه مركز القصة ومحورها وبؤرتها وهي أول خطوة نحو الأدب الرومانسي؟

هو قد فعل ذلك بملكة غريبة فيه يمكن أن نسميها ملكة التنويم المغناطيسي وليست هذه الملكة قاصرة على يوسف إدريس وحده، فهي ملكة متوفرة في كل من ينشؤون الأدب الذاتي العظيم. فالأديب الذاتي العظيم مثل روسو عظيم لأنه وهب هذه الملكة في سخاء عظيم. فلولا أن الأديب الذاتي العظيم ينوم قارئه تنوياً مغناطيسياً قبل أن يسبح به في بحار الخيال ويجتاز به عواصف العاطفة العاتية لما استطاع أن يسيطر عليه ويقتعه بصدق ما يعرضه عليه من اختبار صدقه الفني على أقل تقدير ويجعله يعيش في تجربته الذاتية المحض وكأنه يعيش في الحقيقة.

ولكن سبيل يوسف إدريس سبيل مختلف كل الاختلاف، بل هو السبيل المضاد على خط مستقيم. فهو لم يؤت القدرة على تنويم قارئه تنوياً مغناطيسياً، ولأنه ينوم نفسه تنوياً مغناطيسياً نراه يتحول من مجرد راوٍ أو سارد إلى «شخصية» من شخصيات قصصه، شخصية موضوعية لا ذاتية فيها، ورغم أنه لا يختفي وراء ستاره بل يظهر على المسرح بشخصه، ويخالط أشخاص روايته ويكالمهم ويتفاعل معهم، فهو يصبح واحداً منهم، وإذا بنا ننسى أنه الراوي وتحسبه الشخص الثالث نفسه، ورغم أنه يجعل من نفسه مركز قصصه ومحوره وبؤرته فإننا لا نحس بأننا نرى الحياة من خلال عينيه ونستعرضها من خلال ذاته لكننا نصدق تصديقاً تاماً. ونحن لا نصدق كل هذا التصديق، لأنه سلبنا الوعي بالاستهواء فجعلنا نبتلع الجمل ونسير على الحبل ونأكل النار ونفعل ما يأمرنا به صاحب الجلالا، فهذا هو التزييف الأصغر، بل نصدق لأننا

نعتقد أنه يرى الحياة بعيوننا نحن ويستعرضها من خلال ذواتنا نحن، وهذه هي الموضوعية الكبرى، ولكنها في الوقت نفسه موضوعية، من نوع جديد هو التزييف الأكبر الذي سأفصله فيما بعد حين أتكلم عن قصتيه «حادثة شرف» و «سره الباتع».

## ٦ - آخر الدنيا وجسم الدنيا(\*)

إذا كنت فيلسوفاً أو مفكراً فليس معنى هذا أنك تستطيع أيضاً أن تكون فناناً إذا حاولت. لأن الفنان يولد ولا يصنع. وهذه هي المشكلة، مشكلة الفنان الذي لا يمارس العمل الفني فينصرف بطاقته الفنية إلى حياته وحياة من حوله يصنعها ويعيد صنعها من جديد إلى أن تنحطم بين يديه، لأن الفنان لا بد أن يصنع.

ولكنها أيضاً مشكلة غير الفنان الذي يحاول أن يمارس الفن، فهو قد يوهم نفسه ويوهم غيره بأنه يستطيع أن يضع ما يفيد الناس ويفيد الحياة، ولكنه في الحقيقة عاجز عن الخلق، وقد تكون عنده من الآراء والأفكار ما تساوي ثقلها ذهباً ولكنها في الواقع لا تساوي شيئاً لأنها طاقات تبذل في غير موضعها. وهذه مأساة الكثيرين ممن يحاولون العمل الفني، فقد كان يمكن أن يفيدوا في مجالات أخرى تؤهلهم مواهبهم لها، فيصبحوا فلاسفة أو علماء اجتماع أو غير ذلك. لأن الموهبة ليست مطلقة، فقد يكون الإنسان، في عبقرية انيشتين وفي شجاعة جاجارين فيبلغ الفضاء ويصل إلى آخر الدنيا، ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يصل إلى «جسم الدنيا» وهذا ما يفعله الفنان.

---

(\*) الدكتور رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، دار الجبل للطباعة، القاهرة، ١٩٦٢، ص ١١٧ - ١٢٨.



إنه يزودنا بالمعرفة، ولكنها معرفة تختلف عن المعرفة المألوفة التي اعتدناها لا من ناحية الكم ولكن من ناحية النوع . .

إنها معرفة مركبة . معرفة بجسم الدنيا بأكمله . كما يقول : «أرسطو» العصر الحديث النافذ «جون كرو واستوم» . فالفنان لا يزودنا بفكرة ولا بعظة ولا برأي وإنما بصورة . وهذه الصورة ليست صورة للحياة كما هي . وليست صورة للحياة كما يراها الفنان بعينه اللتين يرى بهما الأشياء كل يوم إنها صورة معينة لا تستطيع أن تضعها إلا بلورة الفن السحرية فإذا لم تمتلك هذه البلورة السحرية ، إذا لم يكن عندك العقل الخالق ، باختصار إذا لم تكن فناناً فلا داعي للمحاولة . الأفضل أن تنصرف إلى أشياء أخرى .

هذه الخواطر أثارها في نفسي كتاب يوسف إدريس الأخير . . «آخر الدنيا» وهو مجموعة قصص قصيرة وجدت في قراءتها متعة وراحة ولكن الأهم من هذا أنها أكدت إيماني بأن روح الفن أقوى بكثير من الواقعية الجديدة والالتزام والمضمون وغير ذلك من الصيحات التي انطلقت تهدد كيان الأدب عندنا .

إن أقصر الطرق هو الطريق المباشر هذه نظرية هندسية ثابتة على ما أظن .

ولكن في الفن عكس النظرية هو الصحيح . فالطريق المباشر هو طريق التعبير في النقل . والخلق الفني عملية تركيب لا عملية نقل . ولذلك فطريقه هو الطريق غير المباشر .

إن من أميز ملامح الصورة الفنية التي تضعها البلورة السحرية أنها لا تحتوي على شيء من ملامح الفنان نفسه فهي ليست مرآة له . ولذلك فأنت تخرج من آخر الدنيا وأنت تجهل أشياء كثيرة ، تجهل إذا كان يوسف إدريس يعطف على الفقراء أو يحقد على الأغنياء ، وتجهل أيضاً

آراءه الاجتماعية، ومقاييسه الخلقية. وباختصار أنت لا تعرف عنه سوى شيئاً واحداً وهو أنه فنان.

أذكر أنني وأنا طالب بالجامعة أخذت مرة كل مؤلفات تشيكوف وكل مؤلفات د. هـ. لورنس وذهبت إلى المصيف، وقرأتها. ومن يومها لم أقرأ للورنس ولكن أعدت قراءة تشيكوف مرات وما زلت أقرأه كلما سمح الوقت. ففي المصيف تعرفت إلى لورنس الرجل من كتاباته، وهو رجل واحد. ولكن لم أتعرف إلى تشيكوف الرجل، عرفت فقط تشيكوف الفنان، وهو ليس رجلاً واحداً ولا مائة رجل، إنه عوالم فنية لا نهاية لها، كل منها قائم بذاته.

وهكذا في «آخر الدنيا» كل قصة عالم بأكمله، مستقل عن صاحبه. ولذلك فانت لا تسمع نفس الصوت يتكرر من قصة إلى أخرى وأنت لا ترى نفس الإصبع تشير إلى صاحبها، وكأن هذه القصص لا صاحب لها. فكما يقول الشاعر كيتس «الشاعر الأصيل هو الذي لا يفرض شخصيته عليك، لسبب بسيط وهو أنه لا شخصية له». فشخصية الفنان ليست في كونه صاحب فكرة بل في قدرته على أن يلوب في كل ما يخلق، حتى ولو كان شجرة صغيرة على شاطئ النيل.

في قصة «آخر الدنيا» يصور يوسف إدريس طفلاً هجرته أمه وأبوه دائم السفر والتنقل. والطفل يقيم مع أهل أبيه في قرية وهو دائم الانتظار لزيارات أبيه النادرة. دائم التعطش للحب والعطف. . ويعطيه أبوه يوماً قطعة نقود فضية صغيرة يحتفظ بها الطفل في حرص واعتزاز فهي تمثل في نظره كل الحب وكل الدنيا. حتى أن مجرد ملمسها كان يعيد الثقة إلى نفسه ويعينه على كثير من المشكلات وفي يوم من الأيام يتلمس قطعة النقود فلا يجدها. ويجزع كما يجزع الإنسان عندما يفقد كل ما يربطه بالحياة. وتمر الأيام ثم يذكر فجأة أنه ربما فقدتها عندما ذهب ليقطف

التين الشوكي من على جسر السكة الحديد . .

لقد فعل ذلك مرة واحدة، وعلى الرغم من تحذيرات أبيه خوفاً من أن يدهمه القطار. ويقرر أن يذهب للبحث عن قطعة النقود حيث اقتطف التين لا بأس . . فما زال على موعد القطار ساعة بأكملها. ويسير بحذاء الجسر من أوله إلى أن يجد البقعة التي سرق فيها التين . . ويجدها هناك . . على الأرض . . نفس قطعة النقود بيريقها الذي يخطف قلبه . . وأحس بفرحة حلوة طاغية لا يعرف إزاءها كيف يتصرف . . وشد عليها قبضته فقد خاف أن تساهيه كأبيه وتذهب ويفتش ولا يجدها، خاف إلى درجة كاد يعتصر نفسه فيها ويبكي . . إلى درجة أصبح حلمه كله أن يستمر في هذه اللحظة إلى الأبد . . واستمر . . فقد أتى القطار.

إننا في هذه القصة لا نسمع صوت الفنان أو نرى وجهه مرة واحدة فهو يرسم الصورة في موضوعية بحتة. ونفس هذه الموضوعية قد أضافها الكاتب على الطفل نفسه، فهو لا يجعله يعبر تعبيراً مباشراً عن آلامه وأحزانه، بل يجعلنا ندرك كل شيء من خلال علاقاته مع قطعة النقود الفضية الصغيرة . . المعادل الموضوعي أو الطريق غير المباشر الذي استخدمه الكاتب ليصل لا إلى «آخر الدنيا» بل إلى جسم الدنيا نفسه.

وكما أن كل قصة من قصص المجموعة مستقلة عن صاحبها، فهي كذلك مستقلة عن كل شيء خارجها، لذلك لا يمكن أن نقول إن معناها كذا أو كذا.

على أن هذا لا ينفي وجود المعنى بها، بل يؤكد، ولكنه معنى داخلي كامناً في القصة نفسها من بدايتها إلى نهايتها، لا يمكن أن نستخلصه منها.

فالعمل الفني يتميز على غيره بأنه لا يمكن أن ينفصل عنه شيء كما لا يمكن أن يضاف إليه شيء، وعدم قابلية العمل الفني للزيادة

والنقصان يتضمن أمراً هاماً، وهو أن العمل الفني وحدة عضوية، أي أن كل جزء فيه مهما كان ضئيلاً ضروري، لأن له وظيفة يؤديها بارتباطه وتضامنه الحتمي بين أجزاء العمل الفني الذي يجعله (كلاً) لا يقبل التجزئة، ولذلك فمعناه في كونه هذا (الكل).

في قصة من قصص المجموعة بعنوان «لعبة البيت» يصور الكاتب طفلاً اسمه سامح يذهب إلى بنت الجيران وهي طفلة مثله اسمها فاتن يطلب من أمها أن تسمح لها باللعب معه، وتوافق الأم على شرط ألا يتأخرا معاً. وتظهر فاتن وقد علقت في يدها سبتاً مثل الأسبلة التي يباع فيها حب الفريز غير أنه مصنوع من البوص. وسار سامح وهو فرح في اتجاه السلم وتبعته فاتن ودخلا شقته. وفي الحجرة الداخلية ذات السرير الحديدي القديم والدولاب والمكتبة قال سامح وهو يشير إلى ما تحت السرير: أهوده بيتنا بالله بقي نعمل بيت. . ورفع داير السرير الأبيض ودخل تحت السرير ودخلت فاتن وراءه. . وجر سامح صندوق الشاي القديم الذي يحتوي كل ممتلكاته وأخذ يستخرج محتوياته ويفرج فاتن عليها. وجلست فاتن على الأرض وتربعت. وأخذت تخرج من سبتها لعبها وهي الأخرى وتفرجه عليها. وانتابت سامح الحماسة فقام وأخذ ثلاثة ألواح خشبية كانت ساقطة من الملة القديمة ومضى يضعها على حدها ويقسم بها ما تحت السرير إلى أقسام وهو يقول:

— دي أوضة السفارة. . ودي أوضة النوم. . وده المطبخ. .

وبدأت فاتن تنقل أشياءها إلى المطبخ. . ووضعت التراييزة في ركن ووضعت فوقها الوابور. . ثم وضعت الحلة فوقه وقالت:

— إحنا تأخرنا قوي — نطبخ إيه النهار ده؟

— نطبخ رز. . بالله نطبخ رز.

وما لبث سامح أن غادر تحت السرير وجرى إلى المطبخ. . وعاد

ببعض حبات من الأرز ووضعها في الحلة .. وقالت فاتن وهي تنهّد:

— أنت تروح الشغل وأنا أطبخ ..

— أروح الشغل إزاي؟

— مش إنت تروح الشغل وأنا أطبخ؟

— إيه .. إنتي عايضة تلعبى لوحذك .. يا نطبخ سوا .. سوا ..  
يا بلاش .. فقالت فاتن:

— لا يا سيدي .. هي الرجالة تطبخ .. إنت تروح الشغل، وأنا  
أطبخ .. يا كده يا بلاش ..

فقال سامح:

— دي بواخة منك دي .. عايضة تطبخي لوحذك وتقوليلي روح  
الشغل .. والله مانا رايح .. واحتقن وجه فاتن غضباً وقالت:  
— طب هه ..

وأنزلت الحلة من فوق الوابور ووضعتها في السبت ..

وانتهى الأمر بخناقة حادة غادرت فاتن الشقة على أثرها ..

واغتاض سامح كثيراً وهو يراقبها تبتعد عنه .. وتتمنى لو يلحقها قبل  
أن تغادر الشقة ويضربها ..

وبدا سامح يحاول أن يلعب لعبة البيت وحده .. فراح يقيم  
الحواجز الخشبية التي هدمتها الخناقة .. ويكلم نفسه بصوت عال وكأنه  
يريد أن يقسم نفسه إلى قسمين أو شخصين يلعبان معاً .. أحدهما يتكلم  
والآخر يسمع .. ومضى يقول: ودي أوضة السفارة وده المطبخ نطبخ إيه  
النهاره؟

وأجاب عن نفسه: رز ..

ولكن غير رأيه بسرعة وقال: لا — فاصوليا ..

وفكر أن يذهب ويسرق فاصوليا من المطبخ ولكن لم يجد لديه حماسة كافية لتنفيذ الفكرة . . لقد بدأ يتبين أنه يلعب وحده فعلاً . . وبدأ كل شيء ماسخاً وقيحاً إلى درجة أنه لم يعد يصدق أن ما تحت السرير بيت كما كان منذ دقائق مضت .

وترك الحجرة متضايقاً وظلّ يدور في الصالة . . وفجأة أحس أنه ضاق ببيتهم كله وأنه يريد الخروج منه والذهاب إلى أي مكان . .

هكذا وجد نفسه واقفاً في الطرقة خارج باب الشقة وحده . . أمه تناديه وهو يكذب عليها ويقول إنه ذاهب ليلعب مع الأولاد في الحارة . .

وفي الطرقة بدأ سامح يفكر . . لا بد أن فاتن قد ذهبت إلى أمها باكية . . ولا بد أن أمها أغلقت الباب عليها ولن تسمح لها أبداً باللعب معه مرة أخرى . إن أخوف ما أخافه لا بد قد حدث . . ياله من غبي سخيف . . لماذا أغضبها؟ لماذا لم يقل لها . . أنا رايح الشغل أهه . . ويصل إلى باب الحجرة مثلاً ثم يعود ويقول لها . . أنا رجعت من الشغل أهه . . لماذا عاندها؟ وماذا يصنع الآن؟ . .

وهبط درجات السلم تائهاً . . محتاراً متردداً بين أن يهبط ويحاول أن يهبط ويحاول أن يجبر طفلاً من أولاد الحارة يلعب معه . . فهو لا يريد إلا أن يلعب مع فاتن لعبة البيت بالذات وفاتن ذهبت إلى أمها ولن تعود أبداً، أو أن يصعد ويدّعي لأمه أنه سخن ومريض .

وعند آخر بسطة من السلم، توقف حزيناً حائراً . . وأخرج رأسه من دارابزين السلم وتركه يتدلى في يأس من حديد الدرابزين ومضى يجلس على الأرض ويفرد ساقيه بلا أي اهتمام .

ولم يصدق عينيه أول الأمر ولكنه كان حقيقة هناك على آخر درجة في السلم . . سبت فاتن الصغير نائم على جنبه والحلة الألومنيوم ساقطة منه . . وهبط السلالم الباقية قفزاً . . وتدحرج وعاد يقفز . . وعلى آخر

درجة وجد فائن هناك . . هي بعينها جالسة ورأسها بين يديها . . وكانت تبكي ودموعها تسيل وسبتها الصغير راقد بجوارها . .

وأحاطها سامح بذراعيه واحتضنها وراح يطبطب عليها بيديه الصغيرتين ويقبلها في وجهها وشعرها ويقول لها وهو فرحان . . معلى . . معلى . . وجذبها برفق لينهضها . . ونهضت معه بغير حماسه ودموعها لا تزال تتساقط . . دموع حقيقية . . وأعاد الحلة إلى السبت وعلقه في يدها ومضى يصعد بها إلى السلم وذراعه حولها وهي مستكينة إليه . . لا تزال تدمع ، وجسدها ينتفض ، ولكنها لا تقاوم ولا تتوقف عن الصعود . .

إن معنى هذه القصة لا يمكن تحديده . فإذا قلنا أن الكاتب يرمز إلى طبيعة الرجل وطبيعة المرأة أو إلى حاجة كل منهما للآخر فيمكننا أن نقول نفس الشيء عن مئات القصص الأخرى ، وهي مع ذلك تختلف عن قصة يوسف إدريس . .

فالعمل الفني له قيمة ذاتية محددة ولذلك فنحن ندرك معناه فقط بإدراكنا للعمل في ذاته ، وذلك على عكس العمل غير الفني الذي لا معنى له في ذاته بل فيما يدل عليه . فلا يمكن أن نجد معنى لسيمفونية بيتهوفن التاسعة مثلاً خارج السيمفونية نفسها ، ولا يمكن أن نقرأ كتاباً في تاريخ أوروبا لذاته ، وإنما لنحصل على معلومات عن تاريخ أوروبا .

إن العمل الفني ، لكونه وحدة تخيلية ، عالم كائن بذاته . أما العمل غير الفني فلكونه وحدة منطقية فقيمه نسبية . لأنه دائماً مرتبط بما هو خارج عنه .

وقد يعني هذا أن الفن غاية وغير الفن وسيلة ، وهذه حقيقة ولكنها ليست الحقيقة كلها . فالفن دائماً غاية ، وهو أيضاً وسيلة ، ولكن إلى المعرفة الكاملة التي تختلف أساساً عن أن « واحد زائد واحد يساوي

اثنين، أي عن المعرفة النسبية. وهذه المعرفة الكاملة بجسم الدنيا هي الأصل في وجود الفن.

## ٧ - من البطل . . إلى الإنسان (\*)

تعتمد يوسف إدريس في مجموعته القصصية الجديدة شيئين اثنين على الأقل: هذا العنوان الغريب «لغة الآي آي»، ثم وضع تاريخ كتابة كل قصة في نهايتها. أما العنوان فلنؤجل الحديث عنه قليلاً، وأما تواريخ القصص فلنستجب لدعوة الكاتب الضمنية ولنتأمل ماذا تبينه.

سواء بدأت بأقدم هذه القصص «الورقة بعشرة» التي كتبت في يناير ١٩٥٧ متقدماً مع الكاتب في الزمان أم اخترت مثلي الطريق العكس بادئاً بأحدثها «الأورطي» (مايو ١٩٦٥) فأنت لا شك مدرك السر في حرص الكاتب على تسجيل هذه التواريخ، على خلاف عادته في مجموعاته السابقة. إن يوسف إدريس يدرك في وضوح أن ثمة تغيراً أساسياً يجري في أدبه، ويريد أن يساعدك على إدراك هذا التطور أو التغير. وعندما تقرأ المجموعة من هذه الوجهة فإنها تكتسب لديك قيمة جديدة زائدة على القيمة الفنية لكل قصة من قصصها: إنها تصور قصة الكاتب نفسه، قصة فنه، فليس في حياة الكاتب - أي كاتب - شيء يستحق الإهتمام حقاً إلا فنه. وقصة الفن هي قصة الأعماق التي تغذي فن القصة وتدفعه كالنباتات الخضراء إلى ضوء الشمس.

والتاريخ الحقيقي ليوسف إدريس كاتباً للقصة القصيرة يبدأ سنة ١٩٥٣ لعل بعض البدايات سبقت ذلك ولكنه في هذه السنة بالذات أخذ

(\*) الدكتور شكري عياد، تجارب في الأدب والنقد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧. سبق نشرها في جريدة الجمهورية ١٤/١٠/١٩٦٥.



يكتب كتابة متصلة ذات طابع وأسلوب . كان في أواسط العقد الثالث من عمره وكان يكتب ككاتب تام النضج ، وكانت قصصه تبهر لا بجدة الرؤيا فيها فحسب ، بل بأنها كتبت فيما يبدو بلا أقل عناء ، وكان كاتبها نشأ بين أسرة عجيبة من كتاب القصة القصيرة وتعلم منهم كيف يقص في نفس الوقت الذي تعلم فيه نطق الحروف . والحقيقة أن يوسف إدريس كان يبذل جهداً شديداً في كتابة قصصه ، وكان يفكر تفكيراً عميقاً لا في الهيكل العام للقصة فحسب ، بل في الجملة والكلمة ، ولكنه عرف شيئين لا يعرفهما الكاتب عادة إلا بعد كثير من التجارب المرة : أن يصر على أداء رؤياه الخاصة إلى القارئ فلا يسمح للأصوات الدخيلة بتشويشها أثناء عملية الكتابة ، وأن يجعل الألفاظ هي المرحلة النهائية في عملية الأداء ، هي الرموز الدقيقة التي منها يعيد القارئ تركيب الرسالة .

ولعلك لو سألت يوسف إدريس في تلك الأيام ماذا يريد أن يقول للناس ، لأجابتك في أغلب الظن : إنما أريد أن أضع أمامهم صورة حياتهم . وكان في حياة الناس ، وخصوصاً الطبقات الشعبية ، شقاء كثير ، وكان شقاؤهم يعالج أحياناً بأسلوب التعليم ، وأحياناً بأسلوب الفضح ، ولكن يوسف إدريس اختار أسلوب التصوير ، ولعل وقوفه في المشرحة واحتكاكه بالمرض علمه أن يسيطر على حساسيته فجاءت صوره موضوعية لم تهوشها الانفعالات ولعل أيديولوجية متفائلة مهيمنة عليه آنذاك كانت تجعله لا يرى في شقاء الطبقات الشعبية إلا مقدمة للخلاص ، فخلت صوره من الألوان القائمة حتى حين عالج موضوعات قائمة كما في : «العنكبوت الأحمر» أو «شقلاته» أو «المرجيحة» .

تلك أيام «أرخص ليالي» ، ولا تعدو الدقة إذا وصفناها بأنها المرحلة الواقعية في أدب يوسف إدريس . وقد كان كثير من إنتاجه فيما بعد استمراراً لهذه المرحلة الأولى ، استمرار متفاوت القيمة ، لأن الكاتب في

هذه الأثناء كان يتغير، كانت رؤياه تتغير، وكان يبحث - تبعاً لذلك - عن قالب آخر وأسلوب آخر.

ولعل يوسف إدريس قد تأثر تأثيراً غير قليل بدعوة الأدب الهادف، ولكن طبيعة الفنان الأصل من لم تكن لتطاوله على تحويل فنه القصصي إلى تمارين هندسية لإثبات مطلوب معين، إنما التغير الأساس الذي حدث له في هذه الفترة هو أنه تحول - إلى درجة كبيرة - من كاتب واقعي إلى كاتب ملحمي وقد يكون لهذه الكلمة الأخيرة وقع غريب نوعاً في هذا المقام فلا بأس من الشرح: إن الرؤيا الملحمية تقوم على الإيمان بوجود الأبطال - أبطال لا يتسلل إليهم شيء من الضعف الإنساني إلا بالقدر الذي يتغلبون عليه في سر ليظهر مبلغ قوتهم، وليس الأبطال في الملاحم أفراد ولكن البطولة فكرة تتغلغل في العمل الملحمي كله، فنحن لسنا أمام بطل أو أبطال معدودين بل أمام عالم من الأبطال، منهم الأبطال الصغار ومنهم الأبطال الكبار ولكنهم جميعاً يأخذون من هذه البطولة بنصيب، ولذلك فإن ظهور الأعمال الملحمية يرتبط بفترات من تعاظم الوعي الجماعي وسيطرة الشعور بقدرة الجماعة على تحقيق أعمال خارقة. وقد التقط يوسف إدريس هذا الشعور بعد ثورة يولية ١٩٥٢ وبعد العدوان الثلاثي سنة ١٩٥٦ على وجه الخصوص. وظهرت الرؤيا الملحمية في أعماله التي بدأت تميل إلى شيء من الطول، ومنها ما لمس موضوع الثورة وحرب السويس من قرب مثل «قصة الحب» و«الجرح» ومنها ما كان موضوعه بعيداً كل البعد عن الثورة والحرب، ولكنه ملحمي رغم ذلك لأنه يعبر عن رؤيا مصرية للبطولة قوامها قوة احتمال خارقة وإصرار عنيد وذكاء لَمَاح وطيبة أصيلة برغم كل ما أصابها من أفاعيل الزمن. وإلى هذه المجموعة تنتمي رواية «الحرام» كما تنتمي قصص مثل «الغريب» و«المحفظة» و«أبو الهول». وإلى المرحلة نفسها

تتـمـي أيضاً أول محاولة مسرحية ليوسف إدريس «اللمحظة الحرجة».

وكما تظهر الرؤيا الملحمية في هذه الأعمال فإن الأسلوب الملحمي يتسلل إليها ويكاد يغلب باندفاعه وتدفعه على البساطة الواقعية الأولى. وكثير من أعمال يوسف إدريس في هذه الفترة يمكننا أن ننظر إليه على أنه شذرات من ملحمة ضخمة: ملحمة الشعب المصري في مقاساته وانتصاره. والعمل الرائع الذي لم يكتبه يوسف إدريس في هذه الفترة (ولعله كان يصبح في ميزان الزمن أرجح من كل أعماله التي كتبها فعلاً) هو هذه الملحمة الضخمة التي تستطيع بامتداد أبعادها أن تعبر عن رؤياه الجديدة.

وهذا يوسف إدريس مقبلاً على تحول جديد، والظاهر أنه أكثر وعياً بتحوّله في هذه المرة بدليل هذه التواريخ التي يذيل بها قصصه، وسيسترعي نظرك أن هناك قصة واحدة عليها تاريخ ١٩٥٧ وهي قصة «الورقة بعشرة»، وقد تتساءل كما تتساءلت أنا، لماذا أسقط الكاتب هذه القصة من مجموعاتها السابقة ووضعها في هذه المجموعة، فالواقع أنها من أضعف القصص التي كتبها يوسف إدريس وقد كان في استطاعته أن يقرر تركها للنسيان، أو أن يثبت على هذا القرار، وييدي لا يبدع عمرو، وقد لا يكون إثباتها الآن محض أنانية أو غرور منه، بل حرصاً على أن يقدم لنا في هذه المجموعة نماذج من أساليبه كلها، وكأنه نظم معرضاً صغيراً ليعرف أذواق الجمهور.

وتشبه «الورقة بعشرة» ولا تفضلها كثيراً «معاهدة سيناء»: قصة المكنة الروسية التي تعطلت فجيء لها بقطعة غيار أمريكية، ولكن الخبيرين الروسي والأمريكي اختلفا على من يقوم بتركيبها فبقي المصنع معطلاً، إلى أن كان ذات صباح ففوجيء الجميع بالمكنة تدور، ومن ورائها «النمس» أو محيي الدين، الذي «رغم تزويغه من الشغل إلا أنه

دائماً حلال المشاكل، عمل مع ماشا فالتقط منه الصنعة وعمل مع الألمان فتعلم الميكانيكا، ورغم هذا فيروبيك كان يفك الخط ولكنه كان يقرأ الصحف بمهارة، والشئ الذي قد تدهش له أن هذه القصة تحمل تاريخ ديسمبر ١٩٦٢، ولكن دهشتك تزداد حين نلاحظ أن هذا التاريخ يميز ثلاث قصص أخرى من قصص هذه المجموعة، متفاوتة الأسلوب والقيمة، وكان الكاتب كان يجرب ويجرب، لعله يهتدي إلى أسلوب جديد. فمن الواضح أن رؤياه قد تغيرت، أو أنها أخذت في التغير، وأن الأسلوب الملحمي لم يعد صالحاً للتعبير عنها، بجرب الكاتب هذا الأسلوب (كأنما ليتأكد) ثم يعود إلى تجربة الأسلوب الواقعي. في «الزوار» ومع أنه يكتب هنا قصة جيدة، فإنه لا يستريح، ويجرب أساليب المنولوج الداخلي في «حالة نلبس» ثم الأسلوب نفسه، بجرأة أكبر، في قصة «في الصوت النحيل». ويبدو أنه قد بدأ يستقر على هذا الأسلوب فهو يستعمله بعد ذلك بتوفيق كبير في «هذه المرة» (صيف ١٩٦٤) - تصوير ميكروسكوبي لخواطر زوج مسجون أثناء زيارة زوجته الجميلة - وفي «لأن القيامة لا تقوم» (مارس ١٩٦٥) وهي خواطر طفل يتفتح وعيه على مأساة الفقر والجنس في حياة أمه الأرملة وهو ينام مع إخوته الصغار تحت سرير الخطيئة (صورة واقعية إلا أن الرمز فيها لا يخفى).

إن الأزمة الداخلية للإنسان - أكثر من انتصاراته - هي التي تشغل يوسف إدريس في أعماله الأخيرة وقصة العنوان «لغة أي أي» هي تعبير عن اصطدام الرؤيا الملحمية برؤيا الأزمة، أو لنقل بالرؤيا الحديثة، لأن الأدب الحديث والفن الحديث بعامة تسيطر عليهما هذه الرؤيا نفسها، وهي العامل الرئيس فيما نقرؤه أو نقرأ عنه من تجريب دائم في التكنيك. ولعل اختيار العنوان الغريب لهذه القصة، وكذلك الأسطر الصوتية التي تتخلل مواضع منها، هما نوع من المسابرة بهذا التكنيك الحديث،

ولكنها مسائرة تبدو غريبة، لأن القصة (هذه المرة بغير تاريخ) لا تزال تتمسك بالأسلوب الملحمي في جملها المتدفقة الطويلة، وفي قريها - لا تزال - من الواقع المعقول، وفي عظمة بطليها: فهمي الطفل العبقري، ومحمود الحديدي، ابن الصراف الذي أصبح عالماً في الكيمياء ورئيس مجلس إدارة لإحدى المؤسسات الكبرى، وفي عذاب هذين البطلين أيضاً، فهمي بالسرطان الذي نشأ عن إصابته بالبلهارسيا وسوء علاجه، ومحمود بانشغاله بنفسه عن الناس جميعاً، إنشغالاً جعله يحس أنه أشبه بميت، بل أقرب إلى الموت من فهمي صديقه القديم، ولكن هذا العذاب بالذات هو ما يعجز الأسلوب الملحمي عن علاجه وخصوصاً في إطار قصة قصيرة، ولهذا تبدو لنا تصرفات محمود الحديدي في كثير من المواقف غير مقنعة، أو على الأقل مفاجئة، ونقف حائرين أمام الخاتمة: محمود الحديدي العظيم وهو يحمل صديقه الهالك خارجاً من الحي الأنيق في جوف الليل، فلا تدري: أهو انتصار أم مجرد احتجاج، بطولة أم مجرد انفجار.

أما القصة الأخيرة: «الأورطي» فلعلها أكثر إخلاصاً لمفاهيم الحداثة في الأدب. فالكاتب قد تخلص تماماً من التسلسل المنطقي للأحداث ليقدّم لنا أسطورة لا يقنعنا بها إلا مجرد استعدادنا لقبولها: إنسان يجري بلا أحشاء. والكاتب يقصد إلى هذه الأسطورة قصداً مباشراً فلا يلتفت إلى التفاصيل التي يهتم بها الكاتب الواقعي، يمهّد لها، ويدقق فيها، ويحكم ربطها بخيوط القصة. هناك جزار مثلاً. ولكنه يظهر فجأة: «والفتنا فوجدنا الجزار قريباً» ويوصف بكلمتين اثنتين: «الجزار الشاب البدين». والوصف الواقعي في أول القصة مهمته أن يستدرجك حتى إذا وجدت نفسك في - خط الأسطورة كان عليها أن تقنعك بذاتها. والأسلوب الذي تتابع جملة القصيرة في إيجاز شديد يشبه الثثرة مهمته أن ينوم عقلك الواعي فتستعد لقبول الأسطورة. والنتيجة أن تقصر القصة

إلى ست صفحات ولكننا نشعر أن الكاتب قال فيها ما كان يعجزه أن يقوله في ستين صفحة.

هل اهتدى يوسف إدريس إلى أسلوبه الجديد؟ وما قيمة هذا الأسلوب؟ سؤالان مختلفان. أما عن السؤال الأول فلعلنا لا نخطئ إذا أجبنا بنعم.

وأما عن السؤال الثاني فهل يسعنا أو يسع أحد غيرنا أن يدعي أن الأدب الحديث والفن الحديث كله هراء، أو ينكر أن القصة مثل: «الأورطي» تمس في نفوسنا أوتاراً لا تمسها غيرها من قصص المجموعة؟

## ٨ - بيت من لحم مجموعة قصص (\*)

إذا كان العالم الذي نعقله، أو بالأحرى الذي نريده، هو عالم المنطق والعدالة والخير والحرية، فإن ثمة عالماً آخر ملحق به هو عالم العبث والظلم والشر والاستبداد. عالم ينهض بداءة على مجموعة من الاستثناءات ثم ما يلبث أن يحكم القوانين المنظمة لهذه الاستثناءات ويشهد منها بناء أكثر رسوخاً وإحكاماً من العالم الذي نعقله، عند ذلك يتعد العالم الطبيعي عن الواجهة، تنحى الاستثناءات التي أصبحت قواعد. وتظل تطارده حتى لا يتجسد في اكتماله المبهر إلا في الحلم وحده. ومن هذين العالمين المتعارضين، عالم الكمال المبهر وعالم العبث المسيطر، يتكون عالمنا بازدواجيته المعقدة وتوازناته المحيرة. التوازن بين الخير والشر، وبين العدالة والظلم، وبين الحرية والاستبداد، وبين المنطق والعبث. ومن خلال اللعبة المعقدة لتبادل المراكز بين هذه

(\*) صبري حافظ، الطليعة، ٥ - ١٩٧٢.

الجزئيات المتعارضة المتصالحة معاً، يصوغ لنا الفنان عالمه الفني ورؤاه.

وعالم يوسف إدريس في مجموعته الأخيرة «بيت من لحم» واقع في قبضة هذه الثنائية المريرة. . تحكم فيه الاستثناءات قبضتها على كل شيء، فيتراجع العالم الطبيعي إلى الهامش، ويتحول إلى حلم بعيد المثال. ويتحول معه الإنسان الذي يرى أن قوانين العالم الطبيعي هي القوانين الحقيقية ويتصرف وفقاً لها كشخص عصامي في نظر الجميع. لأنه يتصور أن باستطاعته الإفلات من إसार هذا العالم الاستثنائي المسيطر. وفي ظل هذا العالم المسيطر يصبح العالم مجرد «بيت من لحم» البشري الذي استعاض عن التحقق بالوقوع في أنشطة الخطيئة. وهي هنا خطيئة سافرة متفق عليها في صمت. . والصمت في هذه المجموعة صمت فعال، لأنه لا يعني الكف عن الكلام بقدر ما ينطوي على نوع من التواطؤ، وعلى سلم من القيم الاجتماعية. إنه صمت غريب. يخفي في طياته آلاف الأخطاء والخطايا. ويهدد بتنامي الحياة الهائنة في «بيت من لحم» ولا يكف حتى يلتهمها كلية. وحتى يخرس ما بها من أصوات بريئة. . يشركها في اللعبة الأثمة بين الإصبع والخاتم. . وكلما تحرك إصبع في الظلام وانزلق في قلب الخاتم أطفئ المصباح، لأن اللعبة لا تكتمل فصولاً إلا في انظلام الكامل. . والظلام هو اللحن الأساسي الآخر في المجموعة وهو ظلام معنوي. . يدهم الإنسان في رائحة النهار، ويترك فوق عينيه في «سنوبزم» كدمة كبيرة زرقاء، هي نصيب العين التي تصوّرت أنها خلقت لترى ولتفهم ولتساءل. ولأن صاحبها حاول أن يחדش جدار الصمت الرازح المشحون بالتواطؤ.

وإنسان «بيت من لحم» واقع في قبضة قوة مختلة لا ترحم، تتحرك بالأشياء بعيداً عن قبضته وهو يجالّد للإمساك بها. وتفك قبضته عن

الاشياء التي تمكن من السيطرة عليها . ثم تتركه في متاهة من عدم اليقين لا يعرف معها إن كان عليه المضي في الطريق أم التوقف للبحث عن سبيل آخر . ويتحوّل العالم في وجهه إلى قفص كبير . . هو قفص العادة في «على ورق سيلوفان» وهو قفص الانصياع الإجباري للتواطؤ في «سنويزم» وهو قفص الخطيئة المتفق عليها التي تدور في صمت والجميع فاهمون وصامتون في «بيت من لحم» . وهو قفص الارتباط بتلك الجثة العفنة التي تزكم رائحتها أنوف الجميع ، ولكن صاحبها مشدود إليها بأواصر حميمة في «الرحلة» وهو مطارق المياه الكثيفة الثقيلة المخادعة وهي تنشر بكل «حلاوة الروح» إلى القيعان . . وهو قفص الافتراض المسبق للكذب وعدم التصديق والمبالغة في كل شيء من «سورة البقرة» وهو قفص رهيب تصوغ الغواية قضبانه اللامرئية في «أكان لا بد يالهي لي» . . وهو قبل كل هذا وبعده قفص عالم الاستثناءات الذي أحكم قوانينه على كل شيء . والذي زحف فيه التشوّه من الخارج حتى استكن في أغوار إنسانه . فقتل فيه الحلم والأمل والمبادرة .

وإنسان «بيت من لحم» هو إنسان مرحلة التواطؤ الجمعي والتحلل والخديعة . . وهو لهذا كله إنسان عدم التحقق ، هدرت أجمل أحلامه بعد ما استحال الواقع في نظره إلى كابوس طويل رازح . وشدّته انشودة التواطؤ والصمت إلى دائرتها الحلزونية التي لا نهاية لها . فما أن يتصوّر أنه قد تجاوزها وتخطى عثراتها حتى يجد نفسه يلور في مستوى آخر من مستوياتها . فوق بطل «سنويزم» في أحبولة عالم لا لائحة فيه ولا قانون . ووقع بطل «الخديعة» في إसार تلك الرأس الدخيلة الصبورة الملحة وهي تجبر الجميع على الاعتياد عليها ، وتفقدهم حسّ الدهشة أو الاستنكار وما زال «حمّال الكراسي» رازحاً حتى اليوم تحت ثقل الكرسي المعنوي الذي يهبط كاهله منذ أيام بتاح رع حتى اليوم ، لا يصدق الدعاوى الكاذبة القائلة بأنه صاحب الكرسي لأنه وحده الذي يحس بالكرسي يثقل



كامله. ووقع المصلون في «أكان لا بد يا لي لي» في قبضة لحظة لا يستينون فيها الصلح من الخديعة والغواية من الهداية والضلال من الإيمان. وضاق بطل «سورة البقرة» بذلك المناخ الذي أهدر فيه كل يقين واستشرى فيه الكذب والمبالغة والأدعاء، ووقفت شخصيات «بيت من لحم» في برائن الصمت الخطيئة لأن الصمت نفسه في القصة كان الخطيئة أو كان وجهاً من وجوها. فقد أدار الكاتب بينهما لعبة تبادل مستمر للمراكز. ومع الصمت كانت الحياة تموت بالتدرج وتختفي معها الكلمات والضحكات. وبقيّة شخصيات المجموعة تردى في هذه الشراك وتعاني من هذا الصمت والتواطؤ. لتصوغ بمعاناتها المتعددة الروافد ملامح اللحظة الحضارية التي تمارس فيها هذه المجموعة فعاليتها.

فـ «بيت من لحم» من أحفل مجموعات يوسف إدريس اهتماماً بالقضايا السياسية، في الوقت الذي تبدو وكأنها أبعدا عنها. لأن يوسف إدريس من أكثر فنانينا إيفالاً في الحسيّة. ومن أبعدهم عن التجريدات العقلية أو المعادلات الذهنية الباردة. وهو يرى أن الصورة الكلية للواقع متحققة في كل جزئية من جزئياته. وأن سبيل الفنان الحقيقي إلى هذه الصورة لحظة تاريخية بزاد جديد من الخبرات الحسيّة ومن التصورات العامة في آن. ومن هنا فإننا نلمس خلف مأساة الدكتور عويس في «سنوبزم» أطياف مأساتنا نحن.. نلمسها في صراعه المستميت من أجل لائحة أودستور ينظم حياتنا.. ونحسها في جمهرة الأتوبيس وقد انعقد بينها تواطؤ صامت دارت فيه اللعبة القذرة تحت عيون الجميع، أو بالأحرى بموافقتهم. وبدأ وكان الصمت المشحون بالتواطؤ هو القاعدة وأن أي خدش لجدار هذا التواطؤ الصلب تمرّد على عالم الاستثناءات وقد أحكم قبضته على كل شيء، وأصبح ناموساً مقدساً لا يعترض عليه أحد، وأن الركب - أي الأتوبيس وربما الحياة نفسها - لا يمضي إلا إذا

تخلص من المتمردين على هذا الصمت المتواطيء أو الزاغين في استكناء سره، وأن الدكتور عويس في تمرده على هذا الصمت وفي اقتناعه بأن في إمكانه أن يفرض قانوناً أو لائحة تنظّم بعض أجزاء هذا الواقع، يلوح للجميع وكأنه شخص عصابي يثير الرثاء والسخرية ولم لا؟.

إن السبيل كما يبدو في قصتي «الرحلة» و«حلاوة الروح» هو الانفصال الكامل عن هذا العالم من خلال الصراع البطولي ضده. فبدون هذا الصراع لن نتمكن من التغلب على شد المياه الثقيلة إلى القيعان. وسيولة هذا الماء الثقيل في «حلاوة الروح» هي التجسيد الشعري لكل ميوعة قوانين عالم الاستثناءات وثقلها في نفس الوقت. . فهي لا تنهض على أساس صلب ولكن لها برغم سيولتها تلك ثقلًا فادحاً. وإذا كانت مجالدة بطل «حلاوة الروح» ضد الفرق تبهظ الأنفاس، فإنها تشدنا إلى مجالدة بطل «الرحلة» للتملص من هذه الأواصر الحميمة التي تشده إلى تلك الجثة العفنة التي تركم روائحها أنوف الغرباء، ولكن حميمة علاقته بها تمنعه من إدراك مدى عفنها وتعفنها. فالغرباء وحدهم هم القادرون على إدراك عفن هذا العالم والإحساس به وإنساننا الغارق فيه المستنيم إلى قوانينه في حاجة إلى مجالدة كبيرة لإدراك العفن وبالتالي للانفصال عنه. . لأنه ينطوي على سلم كامل من القيم البالية التي وقع في شبكتها الإنسان. ويدرك الفنان أن التضحية بالقيم البالية لا تكتمل دون تشييد سلم جديد من القيم البناءة، وأن الصراع ضد تيارات هذا الكون الهبولي في «حلاوة الروح» لا يمكن أن يكمل بالنصر بغير لمسة التأزر الإنساني التي تنشل بطلها من الفرق. . ويكتسب هذا التأزر بعداً أعمق في «الخدعة» حيث تواصل رأس الحمل إطلا لها المزعج الملح لأنه ليس ثمة احتجاج جمعي أو دهشة جماعية من ظهورها «ربما لو اندهشنا، فقط اندهشنا، كلنا اندهشنا كلما ظهر. . لما ظهر» (ص ٩٦) فافتقاد إنساننا

لحس الدهشة أفقده الكثير من روحه ومن إنسانيته معاً، وأي محاولة فردية لانتشال الذات من حمأة التردّي في مهاوي الانصياع المطلق لهذا العالم المخاتل عبث، لأن صلابة قوانينه لا تحطم بغير تآزر جماعي في مواجهتها.

وتقدم لنا هذه المجموعة تفاصيل هذا العالم وسيلها إلى تجاوزه من خلال بناء فني تتحوّل فيه الأساليب والأدوات البنائية إلى وجه أساسي من وجوه الرؤية. تصبح فيه أساليب السرد التقليدية بأفعالها المضارعة التي تجسد حضور العالم وتقاليده الراسخة وجهاً من وجوه فداحة ذلك العالم العبثي ورسوخه. وتصبح فيه أدوات الرؤية الكابوسية بمنطقها القريب وأحداثها غير المتوقعة جزءاً من ملامح هذا الواقع الكابوس الراجح. فالقصة لا تصور عنده الكابوس ولا تتحدث عنه. ولكنها تتحول بنفسها إلى كابوس لا يفلت القارئ إلا بعد أن يقتنصه في شبكته، ويريه العالم عبراً حرّاقة، فيخرج من التجربة مبهور الأنفاس. ما زال في أغواره من لغته الغريبة وملامحه الخاصة بصيصاً لا يبرحه. ويوسف إدريس يستخدم في بلورة هذا التأثير المدهش مجموعة من الأدوات البنائية المتعددة. من السرد التقليدي حتى أكثر الأساليب اللغوية غموضاً وشاعرية وإيحاء. يخلق تراكيب لغوية جديدة، توازي استثنائيتها استثنائية هذا العالم الغريب. ويستخدم تكنيك الحلم أو الكابوس. ويعرب في جمل المنولوجات المفككة والمبدوءة بالضمير الأول عن حنين إنسان هذا العالم إلى التحقق وتجاوز الإحباط. ويعكس الخروج في رحلات البحث عن الذات وعن الأشياء توقاً إلى العثور على الذات المهددة وعلى النحن الجماعية التي تتجاوز الانحراف عن الجوهر وتحطم جدران الصمت والخوف والغواية. ويشير ذوبان الزمن وتداخل الأحداث إلى فقدان التسايع والاتساق كما تؤكد الأحلام الخادعة ألا مهرب من الواقع لأنه ما عادت لديها فراديس تعوض بها نقص الواقع

أو تخفف من حدة عبثيته . ولا تكفي هذه المراجعة السريعة لتعرف دلالات كل الأدوات البنائية التي استعملها الفنان ولكنها فقط إشارة تؤكد وثاقة علاقة هذه الأدوات بنوعية الرؤى التي تطرحها المجموعة . . . بصورة تثري معها الأدوات البنائية رؤى الكاتب وترهف عالمه وتشير إلى تعدد مستويات المعنى التي تبوح لنا بها الأفاصيص بعد كل قراءة جديدة . وأخيراً لا يفوتني أن أشير في هذه المجموعة إلى ذلك الحب الغامر لمصر والتوق العارم للارتداد إلى جذورها الأولى ومنابعها الأصيلة وإلى هذا التيار المتدفق من الخبرة بدقائق الشخصية المصرية وبمكوناتها وأسرارها وملامحها النفسية وإلى تلك الرغبة الواعية في استكناه كل همومها ولمس مواطن الداء فيها، والتعرف على ملامح صورتها في هذه اللحظة الحضارية من تاريخها بصورة يمكننا معها أن نعتبر هذه المجموعة مصدراً من مصادر الحقيقة عند التعرف على طبيعة صورتنا وسمات مرحلتنا . بل هي مصدر لا يمكن الاستغناء عنه، لأنها تلمس مجموعة من التفاصيل الدقيقة التي تجسد المناخ العام الذي تدور فيه وقائع حياتنا وتخلق عبره ملامح شخصيتنا الجديدة .

## ٩ - عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية نموذج تحليلي من يوسف إدريس (\*)

لم ينل التحليل اللغوي والأسلوبي للقصة القصيرة والرواية في اللغة العربية عناية كافية<sup>(١)</sup> ومع الاعتراف بأهمية مناهج أخرى في

(\*) حسن البناء، فصول، الأسلوبية، المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٤ .

(١) انظر - على سبيل المثال لا الحصر - شكري عياد، تجارب في الادب والنقد، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٢٢ - ٢٢٧، ٢٥٥ - ٢٦٣، وحلمي السكوت،

الدراسة الأدبية فإن الحاجة تظل قائمة إلى البحث في لغة الأدب وأساليبه، ذلك أن اللغة هي عصب العمل الفني الذي يعتمد عليه في وجوده واستمراره.

وتنهض هذه المقالة بإعادة طرح للمشكلة النقدية من زاوية لغة

---

= «قصص نجيب محفوظ القصيرة» مقالة في كتاب بتحرير أوستل Ostle «دراسات في الأدب العربي الحديث» وهو بالإنجليزية بريطانية ١٩٧٥، ص ١٢٥، وعلي الراعي: دراسات في الرواية المصرية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص ٥٠ - ٥١ - ٩١ - ٩٢. وسوف نشير إلى أمثلة أخرى عندما نتكلم عن التكنيك، ولكن، مع ذلك تبقى دراستان جديرتان بالإشارة إليهما هنا، وهما للدكتورة نبيلة إبراهيم، حيث تناولت في مقالة لها بمجلة فصول ١٩٨٢/٢/٢ «لغة القصص في التراث العربي القديم»، (١١ - ٢٠) وأهمية هذه المقالة تتحدد في تركيزها على رؤية الموضوع من بداياته التي لا يستغني عنها الناقد المشغول بالمشكلة في الأدب الحديث. وأما الدراسة الثانية فهي كتاب «نقد الرواية من وجهة الدراسات اللغوية الحديثة» . . الرياض ١٩٨٠. وفي الكتاب فصل عن «اللغة في العمل القصصي» (٢٤ - ٤٤)، وهو مقدمة مهمة في الموضوع، تعرض فيه المؤلفة لـ «أهم الأبحاث اللغوية التي أفادت في دراسة لغة التعبير الأدبي بصفة عامة» (ص ٣٠)، حيث تعرض لـ «دي سوسير» ونظريته اللغوية التي أفاد منها دارسو الأدب في الكشف عن نظام اللغة الزمني والوصفي، وأهمية النظام الأخير في دراسة لغة العمل الأدبي ونظامه أفقياً ورأسياً. وفي الفصل الثالث تعرض لـ «المناهج النقدية التي أفادت كل الإفادة من الدراسات اللغوية، فحولت كل هذه النظريات إلى منهج محدد يوضح كيف تتحول اللغة إلى نظام»، وتعني بذلك المنهج الواقعي والمنهج البنائي، مقدمة نموذجاً من قصة «حضرة المحترم» لنجيب محفوظ (٨٦ - ١٤١) وإذا اتفقنا على أن النظام الجمالي للعمل الأدبي المستنبط من لغته وأساليبه مباشرة له قيمته التي ما تزال نفتقدها في نقدنا الحديث فإن توظيف اللغة للكشف عن نظم أخرى للعمل الفني يكون خطوة أبعد مما نحن بصدد، راجع عرضاً مفصلاً لكتاب الدكتورة نبيلة في فصول ٣/١ (١٩٨١) ص ٢٨٢ - ٢٨٨.

العمل الفني وأساليبه، وذلك من خلال التركيز على كاتب مصري معاصر هو يوسف إدريس، بوصفه نموذجاً جيداً لاستعادة تاريخ القضية اللغوية في ضوء الجهود التي بذلت في تحليل لغته وأساليبه. ومن ناحية أخرى تأخذ الدراسة الحالية على عاتقها تقديم أسلوبين من أساليب القصص التي يهتم بها النقد الأوربي المعاصر. هما: المونولوج المروي Rarrated Monologue والإدراك المتمثل represented perception وأخيراً يحاول الدارس أن يحلل قصة قصيرة ليوسف إدريس «على ورق سلوفان» من منطق لغوي وأسلوبى يضع في حسابه التكنيكين المشار إليهما. وجدير بالذكر أن كاتب هذه السطور معني بشيئين أساسيين يمثلان إطار هذه الدراسة: الأول، هو تحديد المشكلة، والآخر؛ ربط الجهد المبذول هنا بجهد باحثين آخرين اهتموا بالمشكلة، سواء في اللغة العربية أو الإنجليزية، وسوف يشار إلى الباحثين الآخرين في متن الدراسة أو في هوامشها على السواء.

## ١ - عن اللغة في نقد يوسف إدريس

إن النموذج الذي نلقي عليه الضوء هنا هو يوسف إدريس، وهو كاتب مصري نالت أعماله شهرة واسعة بين جمهور المثقفين والدارسين، عرباً كانوا أو غير عرب. . فإذا حاولنا أن نستعرض الجهود العلمية التي بذلت في بحث لغة إدريس وأساليبه وجدناها - على قلتها - تكاد تستخفي استحياء، إما في كلمات عابرة تذكر في نهاية بعض المقالات التي تتناول بعض قصصه<sup>(١)</sup> أو في كلمات مشابهة، تذكر في بعض الكتب والرسائل العلمية التي خلصت لمناقشة أعماله الفنية<sup>(٢)</sup> لقد كانت

(١) انظر مرة أخرى شكري عباد في الهامش السابق.

(٢) انظر تحليل بيرل Beyerل أسلوب القصة القصيرة العربية الحديثة وهو بالإنجليزية براغ ١٩٧١. ص ١٢٥، ١٣٩. وانظر عبد الحميد القط، يوسف إدريس والفن القصصي. دار المعارف (١٩٨٠) فصل بعنوان «لغة الكاتب»

القضية في مثل هذه المقالات والكتب والأبحاث تنزلق - من ناحية - إلى مشكلة الازدواج اللغوي في اللغة العربية، ومناقشة هذه المشكلة من الناحية النظرية، كما أنها - من ناحية أخرى - كانت تنتهي إلى الانتصار للغة الفصحى، وذلك بدافع من الغيرة على لغة القرآن الكريم، والدفاع عنها في معظم الأحيان.

١ - ١: ومهما يكن من أمر، فربما كان يوسف إدريس من أكثر كتاب القصة والرواية<sup>(١)</sup> حظاً في عناية بعض الدارسين بلغته. وأقدم إشارة حقيقية إلى لغة إدريس ربما كانت على يد الناقد العراقي «عبد الجبار عباس» في شكل تعليق على مجموعة «لغة الآي آي»<sup>(٢)</sup>، ثم في مقالة أكبر بعنوان «اللغة عند يوسف إدريس»<sup>(٣)</sup>. وعلى الرغم من أن مدخل عبد الجبار إلى لغة إدريس كان مشكلة اللغة العامية والفصحى فإن تناوله النقدي يتميز بوعي أدبي متقدم، جنبه الوقوع في مشكلة الغيرة والدفاع.

لاحظ عبد الجبار عباس أن يوسف إدريس ينجح في «النفاذ لأعمق الحقائق التاريخية عن حياة أبطاله من خلال جزئيات حياتهم اليومية الرتيبة وأشيائهم الصغيرة، يرونها بلغتهم الصادقة النابضة، ويوفق عن طريق

---

= ص ٢١٣ - ٢٣٥ وانظر كذلك محمد قطب، قراءة في القصة القصيرة. القاهرة ١٩٨١ ص ٧٧ - ٧٨.

(١) لم يعتن الدارسون بصورة أكثر من المعروضة هنا - لغة كتابنا المحدثين انظر حديثاً في البدراري زهران «أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث» دار المعارف (١٩٨٢).

(٢) «لغة الآي آي» مجموعة قصص للدكتور يوسف إدريس، الآداب مايو ١٩٦٦ ص ٥٥ - ٥٨.

(٣) الآداب. يناير ١٩٦٧ ص ٢٩ - ٣١. وقد أخطأ صوميخ في إشارته إلى المقالة وسمى هذه المجلة العلوم بدلاً من «الآداب» انظر صوميخ (١٩٧٥) ص ٩٨ هامش ٣.

التصاقه الحميم بتلك الحاة، في محور المسافة التي نلمسها في الأدب الذي لم يتح له النضج والتكامل بين القصاص وأبطال قصصه<sup>(١)</sup> وهو يبرر اتخاذها مشكلة العامية والفصحى مدخلاً لدراسة اللغة عند إدريس بأن «العامية عنده لم تقتصر على الحوار وإنما تعدته إلى السرد، فليس يوسف إدريس بالمفصح دائماً حين يقص (إذا فهمنا الفصحى على أنها مجموعة تراكيب منفصلة عن لغة الشعب). وهذا لا يعني بالضرورة أنه عامي اللغة كما يتجاوز الأمر عنده حدود الجمع والخلط بين اللغتين... إن هذا الخلق الجديد للغة لا يقترن دائماً بتحويل لغة الشخص العامية إلى فصحي (...). وإنما يتخطاه إلى تحويل العامية المتداولة إلى عامية فنية نابضة أي أن الخلق هنا ليس تحولاً من لغة إلى أخرى ولكن خلق مستوى جديد ورفيع في اللغة نفسها<sup>(٢)</sup>. وهذا المستوى الجديد «لا ثنائية» فيه بل هو جزء من السياق. وعنصر من عناصر الأداء القصصي عنده<sup>(٣)</sup>. ويشير عباس مرة أخرى إلى أنه من خلال هذه اللغة «تتحد شخصية القصاص الفنية بشخصية بطل القصة... ونلاحظ امتزاج العبارة بالحديث بالشخصية»، وهذا ما يدل «على أهمية الصديق في تناول حياة الشخصية وأهمية رؤية الأشياء من حقيقتها...»<sup>(٤)</sup>.

وأخيراً فإن «هذه اللغة لا تكتسب أهميتها من مجرد جدتها، بل من إسهامها في خلق أدب جيد رفيع، وإلا فهي من القصص التي يهبط فيها مستوى القصاص، تبقى مجرد أسلوب أو نهج يلتزمه الفنان دون أن ينطوي على أهمية خاصة بمعزل عن مستوى القصة»<sup>(٥)</sup>.

والنقاط المهمة الثلاث المستخلصة من عمل عباس هي:

---

(١)، (٢)، (٣)، (٤)، (٥)، الآداب، ص ٢٩ - ٣١ - الحقيقة أنني لم أعن بالفرقة بين مواضع الاقتباسات هنا عندما قرأت المقالة ونقلتها منها مقتبساً معظمها. والمقالة بعيدة عني الآن. فليعذرني القارئ الكريم.



١ - حرص إدريس على «الجمع بين الفصحى والعامية جمعاً... ينطوي على التوفيق الفني الذي يذيب بينهما الحدود فلذا هما لغة جديدة».

٢ - أهمية هذه اللغة في خلق أدب جيد رفيع.

٣ - تتحد فيه شخصية القصاص بالشخصية الفنية في القصة.

وعلى نحو ما رأينا يؤدي الكلام عن اللغة في العمل القصصي إلى الكلام عن التكنيك الذي يستخدمه في علاقته بالشخصية داخل العمل الفني.

١ - ٢: ول سوء الحظ لم يتح لهذه الخيوط اللغوية والأسلوبية أن تنمو وتمتد في نسيج النقد الأدبي عندنا بصورة تجعلها تزدهر وتؤدي إلى قراءة عميقة للأدب المعاصر. ومهما يكن من أمر، فقد أمسك بالخيوط أحد الباحثين المهتمين بالأدب العربي، هو ساسون صوميخ الذي نشر بمجلة الأدب العربي التي تصدر في هولندا مقالة بالإنجليزية عنوانها «اللغة والموضوع في قصص يوسف إدريس القصيرة»<sup>(١)</sup>. وهو يردد - في بداية مقالته - الملاحظة نفسها السالفة الذكر، حول قلة الدراسات التي حاولت معالجة قضية الأسلوب عند إدريس، برغم أنه - أي إدريس - «قد كشف عن أسلوب شخص لا تخطئه العين - أسلوب يتميز بحيوية

(١) Sasson Somekh, language and theme on the short stories of Yusuf Idris, journal of Arabic literature, VI (1975) pp - 89 - 100.

وله مقالتان عن قصتين أخريين لإدريس، نشرهما في مجلة الشرق، نوفمبر ١٩٧١، (٥ - ١٠) ويناير ١٩٧٢ (٥ - ٩) وقد سمعت أنه ضمن هذه المقالات جميعاً في كتاب له عن إدريس ولكن لم يصل إلى هذا الكتاب واسم الكتاب «دنيا يوسف إدريس من خلال أفاصيصه» دار النشر العربي، تل أبيب ١٩٧٦، وقد نسي كوبر شويك أن يضمن المقالة الأولى المعروضة هنا في بيلوجرافيته الجديدة في نهاية كتابه (١٩٨١). مع إشارته إليها في المتن. راجع الهوامش التالية.

وبداهة وبساطة - منذ مراحل المبكرة في الكتابة<sup>(١)</sup> .

وصومبخ يلاحظ انتشار مفردات العامية وأبنيثها في السرد عند إدريس ويلاحظ كذلك أن كلمات وتراكيب من الفصحى تكسب ظلالاً من المعنى من العامية. وقد سمى عبد الجبار عباس مثل هذه العبارات «فصيحة المفردات عامية الروح والدلالة»<sup>(٢)</sup> . ولكن صومبخ يرى - من ناحية أخرى - أن الجمل المكتوبة في الفصحى تكشف عن تأثير في بنائها من قبل العامية. وهو يلاحظ - في نطاق التركيبات وجود بعضها المترجم من الإنجليزية خاصة<sup>(٣)</sup> .

أما عن الحوار في الأعمال الأولى لإدريس، فيلاحظ صومبخ أنه «إما عامي تماماً، وإما خليط بين العامية والفصحى - إخلاصاً لمبدأ الواقعية. ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى في الأعمال الأخيرة، خاصة «بيت من لحم»، فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضاً في السرد. كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار. الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري لحالة من المواجهة الإنسانية المعقدة». ويؤكد صومبخ «أن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد في أعمال إدريس الأخيرة، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة». وصومبخ على وعي بأن «العامل الحاسم في اختيار المستوى اللغوي ليس أمية المتحاورين، وإنما نمط الكتابة في سياق بعينه، ووظيفة الحوار في النسيج السردى. هما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار»<sup>(٤)</sup> .

(١) صومبخ، ص ٨٩.

(٢) انظر عبد الجبار عباس، المصدر المشار إليه، ص ٢٩ - ٣١.

(٣) صومبخ ص ٩٠.

(٤) نفسه، ص ٩٢.

ويمضي الناقد في تعرف ما يشبه الثورة الأسلوبية في أعمال إدريس الأخيرة. خارجة عن روح الأسلوب الفصيح: جمل قصيرة متناسقة. على عكس الجمل الطويلة في الأعمال الأولى. ومن ملامح هذا الأسلوب الجديد تكرار الفعل في الجمل القصيرة: «وها نحن نطير، وبالعربة وبك أظير، الأمس الأرض وأظير»<sup>(١)</sup> كما نلاحظ ظاهرة جديدة هي تركيب الجملة الذي ينتهي بالفعل. ويقول الناقد عن هذا التركيب إنه غير تقليدي، وغير ملحوظ في الفصحى، بل إنه نادر حتى في العامية المعاصرة<sup>(٢)</sup>. وهو يرى أن هذا التركيب يحدث في سياقات بعينها، ويعطى مثلاً من قصة «بيت من لحم» (عصر الجمعة يجيء، بعصاه ينقر الباب، وللبد الممدودة يستسلم، وعلى الحصر يرتبع... ) وقد ضرب مثلاً آخر حيث المفعول يأتي أولاً: «ماء المس ماء أرى ماء أسمع»<sup>(٣)</sup> وقد نختلف مع صومخ في رد هذا الأسلوب إلى الفصحى<sup>(٤)</sup>، ولكن الأكثر أهمية أن الناقد يرى في وفرة هذا الأسلوب عند إدريس إمكاناً للقول بوظيفة محددة لهذا النوع من التركيب. ومن المحتمل أن تكون هذه الوظيفة هي أنه يضخم الشعور بعالم لا معقول ذي منطق معكوس. إن ظهور فقرة كاملة محملة بجمل مقلوبة رأساً على عقب، لا تكاد تفشل في إعطاء إيقاع بعدم الانسجام والتناقض — نظراً لأن نظام الجملة مقلوب

(١) نفسه، ص ٩٤.

(٢) نفسه، ص ٩٦.

(٣) نفسه، ص ٨٦.

(٤) لا شك في أن هذا الأسلوب ليس غريباً على العربية من حيث تقديم المفعول فهو منتشر في القرآن الكريم. خصوصاً في السور المكية، وكذلك في أساليب الشرط في السور نفسها، حيث يأتي فعل الشرط محذوفاً، ثم يذكر الفعل نفسه بعد الإسم. ولكن بالطبع هذا لا ينفي أن إدريس ل أسلوب بصورة خاصة به فنياً.

تماماً عما هو عليه في الفصحى . والتفسير الآخر لهذا الأسلوب هو أن الفعل فقد أهميته تماماً في مثل هذا السياق<sup>(١)</sup> .

إن الظاهرة التي تؤكد وظيفة الأسلوب المذكور تعزز بظاهرة أخرى حيث الأسلوب لا يختلف مع الفصحى في هذه المرة، ولكنه يقع تحت نمط استعاري أو لغة فنية . والأسلوب الجديد ينقسم إلى قسمين :

(١) تعبيرات متناقضة في المرحلة الأولى من أعمال إدريس ، من مثل : «انتصار الهزيمة» ولكن هذه التعبيرات قليلة، ودالة بشكل مباشر .

(٢) وفي المرحلة الثانية تكثر التعبيرات المتناقضة ظاهرياً، وهي ذات قيمة موحية وليست مباشرة . والتناقض هنا أكثر تعقيداً . ومحتمل بظلال من المعنى . حيث تعكس التعبيرات الحاملة له اللامعة لية وانكسار المنطق : «قاعة القمة، إشعاعات النور غير المرئي»<sup>(٢)</sup> . وأخيراً يظهر هذا الأسلوب المتناقض أو اللامعقول نفسه أحياناً في استخدام بعض الأدوات التي تنقل إحساساً بالمقابلة والاستثناء والمحدودية أو التحفظ . من مثل استخدام «لكن - كأنما»، «وإن كانت - لكن . . . برغم»<sup>(٣)</sup> .

وهكذا توجهت مقالة صوميخ إلى رصد بعض الظواهر الأسلوبية التي استخدمها إدريس وجربها في قصصه القصيرة . وبالإضافة إلى ذلك حاول أن يعلل هذه الظواهر من خلال السياقات المستخدمة فيها . ويمكن القول في هذا الصدد - إن تغير الموضوع استتبع تغير الأسلوب وليس العكس . وقد بدت هذه الحركة التطورية واضحة بصورة مثيرة للاهتمام عند يوسف إدريس .

(١) صوميخ، ص ٩٧ .

(٢) نفسه، ص ٩٨ .

(٣) نفسه، ص ١٠٠ .

١ - ٣: ومن الأعمال الأخيرة المهمة التي تناولت أعمال يوسف إدريس وأشارت إلى لغته كتاب صدر بالإنجليزية في ليدن بهولندا أيضاً، وهو بعنوان «قصص يوسف إدريس القصيرة - مؤلف مصري معاصر»<sup>(١)</sup> - من تأليف كيرب شويك. وفي هذا الكتاب فصلان عن اللغة عند إدريس: الأول يتبع كلام المؤلف عن المرحلة الواقعية عند إدريس، ويعطي المؤلف هذا الفصل عنوان اللغة (١١٤ - ١٢٤)؛ والثاني يمثل جزءاً ثانياً من الفصل الرابع، والذي يتكلم فيه المؤلف عن القصص الأخيرة عند إدريس. وفي هذا الجزء المُعنون بـ «الموضوع والتكنيك» يتكلم المؤلف عن جوانب موضوعية وبنوية (١٦١ - ١٧٠) وجوانب أسلوبية (١٧٠ - ١٨٠)، ثم عن طريقة السرد واللغة (١٨٠ - ١٨٤) ثم يقدم ملاحظات متنوعة (١٨٤ - ١٩٠)، يتكلم فيها عن تدخل المؤلف في القصة، والصورة، وبعض جوانب النقص الأسلوبية والبنوية.

أما ملخص ما قاله المؤلف في الجزء الأول من كلامه عن لغة إدريس فهو أن اهتمام إدريس بالعامية في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية<sup>(٢)</sup>، وهو ما ألمح إليه عبد الجبار عباس وأشار إليه صومخ من قبل. ولكن كيرب شويك يضيف كراهية إدريس للسلطة

(١) P.M.K urpershoek, the stories of Yusuf Idris, A modern Egyptian Author. Ieiden, E.j. Brill, 1981.

وانظر الترجمة للتحليل المضموني في هذا الكتاب في «فصول» المجلد ٢ العدد ٤ (١٩٨٢) ص ٩٣ - ١١٤ بقلم التحرير.

(٢) بعد كيرب شويك إدريس من أبرز الكتاب الذين يمثلون رواد المدرسة الحديثة في القصة. وعلى الرغم من اتفاق رواد هذه المدرسة على تفضيل «الواقعية» إلا أن نظرتهم إلى اللغة اختلفت وتأرجحت بشكل واضح. ويتفق هذا مع المعروف عن إدريس من أن له أفكاره الخاصة عن خلق قصة قصيرة جديدة، ذات لغة خاصة بها، وهذا ما صرح به إدريس في كثير من أحاديثه ومقالاته، ومنها حديث مع كاتب هذه السطور بتاريخ ١٣/٥/١٩٨١.

اللغوية والأدبية في مصر، ممثلة في مجمع اللغة العربية (ص ١١٥)، كما يشير إلى خلفية إدرس الاجتماعية بوصفه واحد من أبناء الطبقة المتوسطة، ويرى أيضاً أن مزاج إدرس الأدبي، وشخصيته العملية بما هو طبيب، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوي. وبطبيعة الحال تطور الحديث هنا إلى مشكلة العامية والفصحى وموقف إدرس المعلن منها في أحاديثه وردوده على ناقدته في هذا الصدد.

وقرب نهاية هذا الجزء يرى كربر شويك أن القاعدة هي أن يرد إدرس الحديث المباشر إلى العامية، على حين تحتفظ بالعربية المعاصرة في أجزاء السرد. ولكن ثمة تحولاً ملحوظاً ذا أهمية قد حدث في السبعة عشر عاماً التي تفصل بين ظهور أولى مجموعات إدرس القصصية «أرخص ليالي - ١٩٥٤» ومجموعة «بيت من لحم - ١٩٧١»، فعلى حين أن القصص المبكرة تمتلئ بتعبيرات عامية «شعبية» وكلمات دارجة حتى في السرد، فإن العكس هو الحال في قصة «بيت من لحم»: حيث لا نجد هنا جزء السرد فقط، بل الحوار أيضاً مكتوباً باللغة الفصحى (ما عدا عبارة «يا عيب الشوم» من ذلك الحوار). ويعلق كربر شويك على هذا الموقف المتعاكس بأنه في كلتا الحالتين يتعلق الاختيار اللغوي، بشكل لا ينفصم، بمعنى القصة. فالحيوية والقوة اللتان تثيرهما حياة الناس العاديين سيكون من الصعب التعبير عنهما بدون إدخال حوارات وتعبيرات مشتقة من العامية المصرية. وأما التأثير الرصين إلى حد ما وتقليدية الفصحى، من ناحية أخرى، فتبدو أكثر التصاقاً بالمحيط غير الحقيقي. وبالرمزية التي كتب بها كثير من القصص في نهاية الستينيات والسبعينيات. ولهذا فإن تضاؤل تردد التعبيرات المصرية المتميزة هو مؤشر لتغير عميق في نظرة إدرس الفنية (ص ١٢١).

في الجزء الثاني من أحاديث كربر شويك عن لغة إدرس وأساليه

يشير المؤلف - معطياً أمثلة من قصص لإدريس - إلى أن إدريس يستخدم بشكل متزايد في أعماله المتأخرة «متصف الستينيات حتى متصف السبعينيات» التناقض والسخرية وسيلة لإبراز اللامعقولية في الظروف الموحدة والاحتجاج عليها، وأن هذا جزء من مدخل إدريس الجديد إلى القصة، الذي ظهر عنده في الستينيات. ويرى أن هذا التطور قد حدث معاصراً لما سماه إدريس بـ «التخلص من آخر التأثيرات للحدوث» وتحرير نفسه من تأثير جوركي وتشيكوف (ص ١٦٤)، كما وظف الاستخدام اللغوي في إعطاء جو من التواطؤ والغش والإحباط في قصصه الأخيرة (ص ١٦٥).

وعن الجوانب الأسلوبية، يلاحظ كربر شويك ما لاحظته صوميخ حول قصر جمل إدريس في قصصه المتأخرة. ويرى هذه الظاهرة من أهم الملامح اللافتة للانتباه عند إدريس (ص ١٧٠). ولكن أن نقابل بين هذه التركيبات شبه التكنيكية paratactic والتنظيم تحت التكتيكية hypotactic القصص المبكرة عنها لا يبدو أمراً مبرراً في رأي كربر شويك، حيث يلاحظ أن المثل الذي أعطاه صوميخ في قصة «أرخص ليالي» لا يختلف كثيراً عن جمل موجودة في قصة «بيت من لحم» (انظر ص ١٧٠ وهامش رقم ٦١٩ من الصفحة نفسها).

ثم يلاحظ كربر شويك عند إدريس أسلوباً يقوم بوظيفة الجمل القصيرة هو أسلوب الـ anadiplosis ويعني تكرار الكلمة الأخيرة في كل جملة في بداية الجملة التي تليها (ص ١٧٠ - ١٧١). ويرى أن الميل نحو تركيبات طويلة وأكثر اضطراباً في تركيبها النحوي قد بدأ يعكس بشكل تدريجي بعد سنة ١٩٦٧ (ص ١٧١). كما يلاحظ وجود التكرار في هذه المرحلة، تكرار "نعال والعبارات المتشابهة في تركيبها (ص ١٧٢ - ١٧٤) وكذلك يلاحظ استخدام إدريس للجناس والقافية. من أجل خلق رنين خاص (ص ١٧٤ - ١٧٥).

ومرة أخرى يتفق كيربر شويك مع صومبيخ في علاقة بعض قصص إدريس الأخيرة بـ «عالم لا معقول» و «منطق معكوس»، ولكنه يختلف معه في أنه ليس ثمة داع لافتراض وجود علاقة سببية مباشرة بين هذا التطور في نظرة إدريس الفنية والقلب المتكرر بشكل فائق، على مستوى التركيب النحوي، لنظام الجملة المنظور إليه بما هو شكل عادي من قبل النحويين القدامى. فمن الممكن – في نظر كيربر شويك – أن نفكر في أسباب أخرى أكثر وضوحاً وراء هذه الظاهرة المثيرة في أحدث أعمال إدريس (ص ١٧٧). ويرجع كيربر شويك هذا القلب في نظام الجملة إلى تأثير الصحافة على العربية المعاصرة، وتأثير العامية، ومحاولة إدريس النخلص من قيود نحو الفصحى فيما بنظام الجملة، حتى يمكنه أن ينوع أسلوبه، ويحقق قدراً أكبر من التعبيرية. وقد اتصل بذلك ميله العام إلى تجنب الجملة الفعلية، واستخدام الجملة الاسمية (ص ١٧٨ – ١٧٩) ويبدو أن إدريس قد أفاد من مثل هذه التراكيب غير التقليدية بشكل أولي، من أجل تحقيق شاعرية في التعبير، وفي الوقت نفسه لتجنب إعطاء الانطباع بالتقليدية التي يمكن أن تؤدي إليها اللغة المجردة الرمزية.

ويرى كيربر شويك أنه في مثل هذه القصص «حلاوة الروح – على ورق سلوفان» وغيرها ربما كان تكاثر الجمل الاسمية على صلة باستخدام تكنيك تيار الوعي (ص، ١٨٠) (١).

أما عن طريقة السرد واللغة فيلاحظ كيربر شويك أن التطورات الأسلوبية وغيرها، المشار إليها. تناظرها انتقاله فيما يسمى بشكل عام

(١) واضح أن «تيار الوعي» مصطلح يستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص وليس تكنيكاً بل له تكنيكات مختلفة يستخدم من خلالها. انظر، روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، الطبعة الثانية، ترجمة محمود الربيعي دار المعارف مصر ١٩٧٥، ص ١٦ وص ٢٢.



بـ «وجهة النظر». فالقصص التي نشرها إدريس في جريدة المصري في ١٩٥٣ وعدتها ست عشرة قصة كانت أربع عشرة منها مكتوبة في أسلوب شبه موضوعي quasi objective، حيث يفترض المؤلف، عند وصفه للشخصيات من الداخل، سعة معرفية. وأما القصتان الأخريان فضمير المتكلم فيهما يتدخل في سياق الكلام، ويقطع السرد. وبعد حوالي خمس عشرة سنة انعكس هذا الوضع، ففي «بيت من لحم» (١٩٧١) يستخدم ضمير المتكلم في ثماني قصص قصيرة من اثنتي عشرة قصة<sup>(١)</sup>.

وثمة اختلافات أخرى في تقديم المادة القصصية، ففي القصص الواقعة في الخمسينيات، يحتفظ الفعل بخطوة مع حركة الزمن المندفعة إلى الأمام «أرخص ليالي» وقد استغل هذا المدخل فيما بعد كثيراً بوصفه نوعاً من متابعة التكنيكات «الحديثة»، مثل الفلاش باك (النداهة - ١٩٦٨) و «أكان لا بد يا لي لي أن تضيئي النور؟» (١٩٧٠).

وهناك ميزة أخرى كانت خاصة بالقصص المبكرة، هي الحوار الطبيعي وقد أخذت تنضال في أثناء تطور أسلوب إدريس ليصبح أكثر استطراداً، ولترد الشخصيات بشكل متزايد إلى صور رمزية. وأخيراً في مجموعة «بيت من لحم» تأخذ - إلى حد ما - مكان الحوار وتدخل الراوي لغة أثيرية أكثر منها لغة صانعة للصور. وعلى سبيل المثال قصة «بيت من لحم»، حيث استخدم فيها الكاتب ضمير المتكلم وتكنيك تيار الوعي<sup>(٢)</sup> (ص ١٨١).

---

(١) سوف سافش دلالة استخدام هذا الضمير في الجزء الثاني من هذا البحث وانظر الهامش التالي أيضاً.

(٢) الحقيقة أن الضمير المستخدم في هذه القصة هو ضمير الغائب هو - هي - هم - هن - وليس ضمير المتكلم، كما أن تيار الوعي غير مستخدم في هذه القصة، راجع همفري في المصدر المشار إليه.

ومن الملاحظ أنه برغم إعطاء كبرر شويك الخلفية الاجتماعية أهمية كبيرة في تحليله لقصص إدريس القصيرة، فإنه لم يعن بربط هذا التحليل، بملاحظاته اللغوية والأسلوبية. وهكذا فإن أسلوب إدريس لم يفحص متزامناً مع جوانبه الاجتماعية واللغوية، وصارت اللغة العامة - على سبيل المثال - لا تقوم بدور في هذا الأسلوب أكثر من إضفاء شيء من الحيوية على الأسلوب وتجنب إعطاء الإنطباع بالجمود (انظر ص ١٢١ و ١٨١). يضاف إلى ذلك بعض الأخطاء التي لم يكن لصاحب هذا الجهد الكبير أن يقع فيها. من مثل الاضطراب بين الضمير الأول - أي ضمير المتكلم - والضمير الثالث - أي ضمير الغائب - . كما أن مفهومه لتيار الوعي يبدو مضطرباً، على نحو ما بينا في الهامشين رقم (٢٦) و (٢٨).

١ - ٤ : وربما كانت آخر الدراسات العلمية التي تناولت لغة يوسف إدريس البحث الذي قدمه كاتب هذه السطور إلى الجامعة الأمريكية بالقاهرة جزءاً مكتملاً لمواد الدراسة للحصول على درجة الماجستير في الآداب (مايو ١٩٨٢). والدراسة بعنوان «مستويات اللغة في كتابات يوسف إدريس»، وهي باللغة الإنجليزية<sup>(١)</sup>.

وقد توجهت هذه الدراسة لبحث مستويات اللغة في كتابات إدريس أساساً إلى محاولة الإجابة عن السؤال حول اللغة المستخدمة في العمل الفني من أجل التعبير واقعياً عن مجتمع ما.

وهكذا فإن أعمال إدريس الأدبية، ومستويات اللغة المستخدمة في هذه الأعمال، يصبحان - من هذا المنطلق - وجهين لعملة واحدة وهذه

---

(١) Hassan Al-Banna M.Ezzil- Din, language levels in Yusuf Idris writings. the American University in Cairo, May 1982.

والرسالة غير منشورة.

العملة تمثل المجتمع المصري بظروفه الاجتماعية والثقافية  
والنفسية<sup>(١)</sup>.

ولأن البحث تطبيقي في أساسه فإن الاقتباس منه يصبح أطول مما  
تسمح به الحدود المرسومة لهذه المقالة. ولكن ربما أشرنا إلى أهم  
النقاط التي يتناولها، وربما أفدنا كذلك من بعض التحليلات الموجودة  
فيه، عندما نصل إلى الجزء الأخير من المقالة الراهنة.

وينقسم البحث إلى مقدمة وخمسة فصول وخاتمة، وملحق  
وبيلوجرافيا من أعمال إدريس.

ويلاحظ الباحث في المقدمة أن الدراسات السابقة عن لغة إدريس  
تميزت بميزتين، الأولى: أن هذه الدراسات كانت محدودة في العدد،  
وتعاملت أساساً مع قصصه القصيرة، والأخرى، أنها كتبت تقريباً على يد  
نقاد غير عرب، أو أنها كتبت باللغة الإنجليزية (الصفحة جـ، د من  
المقدمة).

أما في الفصل الأول: «استخدام العامية المصرية في الأدب  
الحديث - مدخل نقدي» فيراجع الباحث المشكلة التي تمثل خلفية  
تقليدية للدراسة أي استخدام العامية في الأدب منذ بداية القرن العشرين  
حتى إدريس وهذا الفصل (١ - ٣٢) بمثابة مقدمة للدراسة، قصد بها  
تقديم مراجعة نقدية وتاريخية لعدد من الأعمال الأدبية التي تعاملت مع  
هذه المشكلة، بمعنى أنها لم تكن بالدخول في الجدل الذي ثار بين  
النقاد حول المشكلة، وإنما عנית بتبيين وعي الكتاب المبدعين أنفسهم

---

(١) يعتمد الباحث - في هذا السياق - على عمل الدكتور السعيد محمد بدوي في  
كتابه «مستويات العربية المعاصرة في مصر، بحث في علاقة اللغة بالحضارة»،  
دار المعارف، مصر ١٩٧٣.

حول المشكلة على المستوى النقدي والإبداعي معاً<sup>(١)</sup>. وقد حصر البحث الموضوع هنا في ثلاث نقاط هي:

١ - الدعوة إلى أدب مصري محلي.

٢ - مفهوم «الواقعية».

٣ - الاستخدام الفعلي للعامة المصرية في الأدب.

وقد بحثت هذه النقاط الثلاث في نطاق القصة القصيرة والرواية والمسرحية.

أما الفصول (٢ - ٥) فتمثل تطبيقات أو تحليلات لأعمال إبداعية مختلفة لإدريس حيث تبحث الاستخدامات اللغوية تحت تصنيفات نقدية من مثل الفصل الثاني وعنوانه «وجهة النظر بين الراوي والشخصيات» (٣٣ - ٥٤)، حيث يتعامل الباحث مع طريقة اقتراب لغة إدريس من الاختلاف في «وجهة النظر» بين الراوي والشخصية. وينتهي هذا الفصل إلى أن استخدام إدريس للتعبيرات العامة داخل السرد في شكل تكنيكات فنية خاصة به، قد ساعد على إبراز وجود الشخصية في الموقف، على حين أن الراوي تجنب استخدام مثل هذه التعبيرات العامة عندما أراد أن يعطي وجهة نظره هو من الموقف نفسه داخل السياق.

وفي الفصل الثالث: «لغة إدريس بين التحيز والتعميم» (٥٥ - ٧٤) يبين الباحث في الجزء الأول منه كيف يستخدم إدريس مستوى لغوي بعينه في إعطاء ملاحظاته النقدية داخل القصة، جاعلاً القارئ يرتبط بالسياق بوصفه مشاركاً أساسياً، في عملية قراءة القصة. أما في الجزء الثاني من هذا الفصل، فيوضح الباحث كيف أن إدريس - بما هو

---

(١) انظر في هذا الصدد كذلك P.J.E., cachia the use of colloquial in modern Arabic literature, journal of the American Oriental Society.

راو- ربما أظهره تحيزه ضد شخصيات بعينها عندما يصفها بتعبيرات عامة مختارة بعناية.

أما الفصل الرابع «الاستخدام اللغوي في الحوار» (٧٥ - ٩٣) فمكرّس لفحص مستويات اللغة في الحوار داخل مسرحيات إدريس وقصصه القصيرة والطويلة آخذاً في الحسبان التحوّلات والتداخلات بين مستويات العربية المختلفة، رابطاً في كل ذلك بين الاستخدام اللغوي والمعنى في المسرحية، والقصة القصيرة والطويلة.

فإذا ما جئنا إلى الفصل الخامس (٩٤ - ١٠٠) وجدنا «ثلاثة» أشكال من كسر المألوفة defamiliarization يتعرّض البحث هنا لاستخدام «الكليشيهات» والأمثال والتعبيرات الفصحى والعامية، وأسلوب الـ anadiplosis وتيار الوعي.

وهذه الأشكال الثلاثة محللة بوصفها نوعاً من كسر مألوفة المعنى في العمل الفني عن طريق كسر مألوفة التعبير، أو استخدام تكتيك أدبي معين بشكل مفاجئ داخل السرد، من أجل إطالة إدراك القارئ، ومن ثم إعطائه فرصة للوصول إلى فهم أفضل للمعنى خلال عملية القراءة<sup>(١)</sup>.

---

(١) «غرض الفن إذن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك لا كما تعرف. وتكتيك الفن هو جعل الأشياء تبدو «غير مألوفة»، جعل الأشياء صعبة، كمن يزيد من صعوبة وطول عملية الإدراك، لأن هذه العملية جمالية منتهية في حد ذاتها، وينبغي أن يعمل على بسطها. الفن طريقة لنخبر فنية الشيء، أما الشيء نفسه فليس مهماً، فيكتور شك洛夫سكي، «الفن باعتباره تكتيكاً»، ترجمة عباس التونسي ومراجعة حسن البنا، «ألف»، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثاني، ربيع ١٩٨٢، ص ٧٨.

## ١٠ - عن التكنيك في العمل القصصي والروائي

إن الحديث عن لغة العمل الفني يقود - على نحو ما رأينا إلى النظر في أساليبه التي توظف هذه اللغة في شكل تكنيكات أدبية لها ملامحها التي يسعى النقاد إلى تحديددها من خلال تحليل الأعمال الأدبية. ومرة أخرى لا يجد الباحث بداً من الإشارة إلى القلة الواضحة لمثل هذه الدراسات التي تساعد على فهم العمل الفني من داخله، أي من خلال اللغة والأساليب المستخدمة فيه. إن أهمية مثل هذه الدراسات وغيرها، الواضحة في منطلقاتها النظرية تكمن في أنها تنقذ الدرس النقدي من الوقوع في أسر عناوين تتميز بأنها عامة وغامضة وموحية بالحدثة، في حين أنها ارتداد إلى الموقف النقدي التقليدي أو استمرار له، وهذا ما أشرنا إليه في الجزء السابق (١).

---

(١) اهتم بالتكنيك في الرواية العربية (المصرية خاصة) علي الراعي في «دراسات في الرواية المصرية» (القاهرة - ١٩٧٩)، ومحمود الربيعي في «قراءة الرواية - نماذج من نجيب محفوظ» (القاهرة - ١٩٧٤)، وقد ترجم أيضاً «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لروبرت همفري (القاهرة - ١٩٧٥)، ولشكري عياد «مدخل إلى علم الأسلوب» (الرياض ١٩٨٢) وإن كانت تطبيقاته على قصائد وليس على قصص أو روايات. وانظر كذلك عدداً من المقالات في عدد «فصول» الخاص بالرواية وفن القصص: ٢/ (١٩٨٢)، حيث نجد مقالات لأنجيل بطرس سمعان عن «وجهة النظر في الرواية المصرية» ص ١٠٣ - ١١٥، وعبد الرحمن الخانجي «اللغة... الزمن... دائرة القوضى» ص ٢٦١ - ٢٦٤، وفتوح أحمد «لغة الحوار الروائي» ص ٨٣ - ٩٠، ويحيى عبد الدايم «تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة» ص ١٥٣ - ١٧٢. وقد أشرنا من قبل إلى مقالة نبيلة إبراهيم عن «لغة القص في التراث العربي» بالعدد نفسه من فصول. وانظر كذلك مقالة سيزا قاسم «المفارقة في

٢ - ١: تقول لوريل بريتن (١٩٨٠)<sup>(١)</sup> في تقديمها لبحثها عن أسلوب الإدراك المتمثل، represented perception - دراسة في أسلوب القصص - إن النقاد قد اهتموا منذ زمن طويل إلى تكنيك روائي عرف باسم الكلام والفكر المتمثل Speech and thought represented وهذا التكنيك يعبر عن أفكار الشخصية في زمن المؤلف الماضي «زمن الحكاية» وضمير الغائب. وهو يعبر أيضاً عن ذلك في لغة الشخصية العاطفية. إن هذا الأسلوب، وهو بديل لكل من الحديث المباشر وغير المباشر في القصة، يحدد بملامح لغوية معينة على مستوى التركيب وعلى مستوى المعنى معاً. كما يحدد بإشارات شكلية في السياق القصصي. في هذا الأسلوب يستطيع المؤلف، بشكل مباشر أن يتمثل، بدلاً من أن يقدم أو يقرر، الوعي بدون أن يتضمن ذلك حديثاً داخلياً للشخصية.

وهناك تكنيك مشابه لهذا يستخدم من أجل التعبير عن المستويات السفلى من الوعي، أي إدراكات الشخصية للعالم الخارجي. واسم هذا

---

القص العربي، بالعدد نفسه ص ١٤٣ - ١٥١، وانظر معها مقالة سامية محرز عن المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة «الف» مجلة «البلاغة المقارنة» عدد ٤ (ربيع ١٩٨٤)، ص ٣٣ - ٥٤، وانظر بعدها مقالة لكلود أودبير. عن «اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية» حيث يدرس نصاً مقتبساً من طه حسين ومجيد طويلا، ص ٥٥ - ٧٠.

وثمة كتاب من سلسلة New Accents بعنوان «اللغة والأسلوب» من تأليف E.L.Eptein (بريطانيا ١٩٧٨) وفي السلسلة نفسها كتاب بعنوان «علم اللغة والرواية» من تأليف روجر فولر R. Fowler (بريطانيا ١٩٧٧). وهذان الأخيران مع كتاب الدكتور شكري عياد المذكور سابقاً مقدمة جيدة في الموضوع.

(١) Brinton, laurel, Represented perception, A study in Narrative style. poetics (1980) 363 - 381, North Holland publishing.

التكنيك «الإدراك المتمثل» represented perception وهو يشبه التكنيك الأول من حيث وجود ملامح لغوية. مشتركة بينهما، ولكنه يتميز بملامح خاصة به كذلك. وينهض هذا التكنيك الأخير بالربط بين العالم الداخلي والعالم الخارجي والمزج بينهما في النص القصصي: فالعالم الفيزيائي الذي يعبر عنه عادة في وصف من قبل المؤلف، يصبح إدراكات حسية في وعي الشخصية. الإدراك المتمثل represented speech and thought فإن المؤلف يستطيع أن يتمثل إدراكات الشخصية بشكل مباشر، دون أن يوحي ذلك بحديث داخلي للشخصية. ومهما يكن من أمر فإننا سنرى أن بريتن Laurel Brinton سوف تنتهي إلى اعتبار هذين التكنيكين جزءين متكاملين من أسلوب قصصي متماسك (ص ٣٦٣).

٢ - ٢: ولكن لنمسك الخيط من أوله. حيث نحدد المصطلح في سياقه التاريخي، وعلاقته بالجدل النقدي في مناهج أخرى غير لغوية، ثم في علاقته بتيار الوعي. لقد تناول عدد من النقاد التكنيك الأول، بصفة خاصة، بالدرس والتحليل، وهناك مقالة كتبها الباحثة دوريت كون Dorricohn (١٩٦٦)<sup>(١)</sup> عنوانها «المونولوج المروي: تعريف بأسلوب قصصي»؛ وهي تقصد بالمونولوج المروي narrated monologue ما قصده بريتن بـ represented speech and thought والباحثان التسميات الأخرى التي عرف بها الأسلوب، بخاصة في اللغة الألمانية، مثل: Rede: reblete: «الحديث المجرب» وفي اللغة الفرنسية Style indirect libre «الأسلوب الحر غير المباشر». وترجع التسمية الألمانية

(١) Cohn, Dorrit. Narrated Monologue: Definition of Fiction Style. comparative, literature 19 (2) 79 - 112 USA (1966).

ولها كتاب صدر عن برنتون (١٩٧٨) وتشير إليه بريتن وعنوانه:

Trasparent Minds: Narrative Modes for presenting consciousness in Fiction.

وهو كما ترى في الموضوع نفسه.



إلى (١٩٢١)، وقد أطلقها لورك Lorck<sup>(١)</sup> على حين تعود التسمية الفرنسية إلى (١٩١٢)، وقد أطلقها بسالي Bally<sup>(٢)</sup> أما التسمية الإنجليزية التي تعتمد ما بريرتن فحديثة زمنياً، حيث أطلقها بانفيلد Banfield في (١٩٧٧)<sup>(٣)</sup> وأما كون فقد نحتت المصطلح المشار إليه في عنوان مقالتها وإن كانت تشير - ومعها بريرتن - إلى المصطلح الألماني والفرنسي طوال الوقت. وسوف أختار نفس ترجمة مصطلحي بريرتن إلى العربية، أعني: أسلوب الكلام والفكر المتمثل وأسلوب الإدراك المتمثل؛ وذلك لسببين: الأول: ما تثيره كلمة «المونولوج» في العربية من كونها «حديثاً داخلياً للشخصية»؛ وهذا ما تحرص بريرتن على القول بخروجه من إطار الأسلوب القصصي والثاني تفيدته مادة «مثل» من وزن «تفعل» حيث تلمح إلى دور المؤلف الذي يحاول طوال الوقت ألا يتدخل في عواطف الشخصية ويكتفي بتمثلها في حالاتها المختلفة في مثل هذا الأسلوب.

تعرف كون المصطلح الأول - وهي لم تتكلم عن الثاني، أي الإدراك المتمثل represented perception بشكل صريح وإن كانت أعطت المونولوج المروي بعض صفاته على ما سوف نرى - تعرفه على أساس التسمية الألمانية erlebte Rede والحديث المجرب (بأنه يمكن وصفه بإيجاز بأنه ترجمة لأفكار الشخصية في عباراتها الخاصة، مع الاحتفاظ باستخدام ضمير الغائب في السرد... والاحتفاظ بزمن المؤلف... أنه يمكن المؤلف من حكاية الأفكار الصامتة للشخصية بدون قطع في خيط السرد) (ص ٩٧ - ٩٨) وترى بريرتن أنه «على الرغم من عدم اتفاق الباحثين على اسم لهذا الأسلوب الشائع في الرواية الحديثة، فإنهم بوجه

(١)، (٢)، (٣) انظر قائمة المراجع المذكورة في نهاية مقال بريرتن. وعن كل الأسماء الواردة عن كون أيضاً انظر مقالته وهوامشها. ولم أجد حاجة ملحّة لترجمة الهوامش، لأنها كلها تقريباً عن كتب بالألمانية.

عام - يتفقون على ملامحه واستخداماته (ص ٣٦٣ - ٣٦٤). وقبل أن نعرض لتاريخ المصطلح أو الأسلوب الأول «الكلام والفكر المتمثل» كما عرضت له كون (١٩٦٦) نشير إلى سياق هذا الأسلوب من خلال برنتن.

٢ - ٣: لقد أثار أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst اهتمام الباحثين على نطاق واسع. لأنه أسلوب متغلغل في الرواية الحديثة، ولكن لأنه - فوق ذلك يلقي ضوءاً على قضايا في النظرية الأدبية، والنظرية اللغوية، وفلسفة اللغة وهي قضايا أكثر اتساعاً من تلك المتعلقة بالأسلوبية فقط. ف فيما يتصل بالنظرية الأدبية، يتطلب هذا الأسلوب تحديداً أكثر دقة مما يقال بشكل عام عن تدخل المؤلف في النص. ويكتسب هذا الأسلوب أهمية مركزية في المناقشات التي تدور حول مفهوم القاص (أو المتكلم داخل النص)، كما يكتسب الأهمية نفسها عند مناقشة مفهوم «وجهة النظر» خصوصاً عندما تطرح أسئلة حول الانتقالات في وجهة النظر، ووجهات النظر المتعددة، أو حول التماسك النصي، وكذلك عندما تستخدم مصطلحات من مثل القاص واسع المعرفة، أو وجهة نظر الشخص الثالث (أي ضمير الغائب) إن أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst يشترك مع تيار للوعي والأسلوب المحاكى في الرواية الحديثة ومن ثم فهو مهم في تحديد الغرض والتأثير الفني لهذين المنهجين. وأخيراً فإن استخدام هذا الأسلوب مهم في تطور شكل الرواية الحديثة ومضمونها، بقاصها غير الفضولي أو المفقود، وبسردها الموضوعي، وفي الوقت نفسه «تحولها الداخلي» Inward turning أو تأكيدها أفكار الشخصيات وشعورها.

---

إن البحث في هذه الموضوعات ممتد، وهو يشمل دراسات أدبية عامة، وأبحاثاً عن أسلوب المؤلفين الأفراد، من مثل (جين أوستن، وديكنز وجويس وفيرجينيا وولف وجوزيف كونزاد، ود. ه. لورانس.

وهنري جيمس، وغوستاف فلوبير). ولقد كان المدخل التقليدي لأسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst مدخلاً لغوياً حيث راح النحويون التقليديون يدرسون علاقة الأسلوب بالاتساق الممكن من خلال أقرب مظاهره اللغوية، أي الحديث المباشر وغير المباشر كما أن لغوي مدرسة جنيف ومدرسة فسلر كانوا مهتمين أيضاً بتحديد الملامح اللغوية للأسلوب. إن أسلوب Rst مع ذلك يدخل أيضاً ضمن مسائل واسعة خاصة بالنظرية اللغوية، فهو مهم للدراسات اللغوية التي تعني بالوحدات الأكبر من الجملة، وفي تحليل الأدبي وفي تحديد قواعد النص النحوية. وهذا له علاقة بمشروعية هذا الأسلوب وأهميته بالنسبة للدراسات البراجماتية أو المتصلة بالنحو الوظيفي، وأكثر من ذلك يسهم في الجدل القائم حول الوظيفة التوصلية للغة، ذلك أن هذا الأسلوب الأدبي يبدو أنه يسمح باستعمال الضمير الأول (المتكلم المفرد) فقط في السرد الخاص بهذا الضمير ولا يسمح أبداً باستعمال الضمير الثاني (المخاطب). وفيما يتصل باستخدام هذه الأنماط اللغوية المختلفة، ينضح أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يختص – في تلك الأنماط الخاصة – بنماذج المتكلم (السامع)، ولهذا فإن هذا الأسلوب غالباً ما ينظر إليه بوصفه ظاهرة أدبية خالصة. (ص ٣٦٥).

٢ – ٤ : تقول كون (١٩٦٦) إن التحول الداخلي Inward turning للرواية أي تطورها من السرد الملحمي أي المغامرة الإيجابية، والاهتمام الاجتماعي إلى التمثل الدرامي، أي الخبرة الروحية، والتأمل الاستيطاني – قد تقصت أثره دراسات كثيرة. وفي إطار التطور العام لهذه الدراسات يمكن أن ينسب التردد المتزايد للمونولوج العروي narrated monologue (وهو الاسم الذي تطلقه كون على أسلوب Rst) يمكن أن ينسب إلى التقنية المندرجة في التكنيكات لتقدم الحياة الداخلية في شكل قصص. وتتلخيص هذا التطور كتب أوسكار فالتسل Walzel ٥٠ في ١٩٢٥ :

«خلال الحديث المجرب erlebte Rede تصبح الحكاية في معناها الأدبي المحدد ذات تمثل حقيقي» ومثل كل الابتكارات في التكنيك، ظهر المونولوج المروي N.M بالصدفة مبكراً جداً في الأدب. وقد وجدت أمثلة محدودة في القرنين السابع عشر والثامن عشر (بصفة خاصة حكايات لافونتين الخرافية)، وحتى في ملاحم العصور الوسطى، وأول من توسع في استخدام هذا الأسلوب هي جين أوستن (١٧٧٥ - ١٨١٧)، التي سردت وعي بطلتها «إما»، وترجمت إيقاع المناقشة الداخلي في نفسها بدون أن تدع صوت الراوي يتدخل. ويمكن العثور على أمثلة في القرن التاسع عشر نفسه، من مثل جورج إليوت (١٨١٩ - ١٨٨٠) وجورج ميرريث (١٨٢٨ - ١٩٠٩).

أما في فرنسا فكان فلوير (١٨٢١ - ١٨٨٠) أول من استخدم هذا الأسلوب بشكل متكرر ومؤثر بدرجة عالية. وفي ألمانيا كان أوتلود فيج أول من استخدم هذا الأسلوب في منتصف القرن ١٩ في رواية عنيفة اسمها «بين السماء والأرض». ومن الطريف أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن لود فيج الذي كان ناقدًا أفضل منه روائياً، قد طور نظرية للرواية تدعو إلى شكل «منظري» Scenic قريب جداً من ذلك الذي دعا إليه هنري جيمس. فمع أول روايات هنري جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) تنتقل إلى حقبة نجد فيها المونولوج المروي يسود العالم كله tout le monde حقاً. أما في الأدب الألماني، فإن التكنيك قريب جداً في تداعيه مع من يسمون بالكتاب الانطباعيين في نهاية القرن، خصوصاً مع اشنيتسلر Schnitzler الذي ملا أعماله كاملة بكل طرز الحديث الداخلي.

وإذا تحركنا إلى القرن العشرين، فإن «الحديث المجرب» يصبح أسلوباً مصطلحاً عليه، وقد استخدم على الأقل بالصدفة، في معظم القصص المكتوبة بضمير الغائب، وفي أعمال دوروثي ريتشاردسون

(١٨٧٣ - ١٩٥٧)، وفيرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١)، وجيمس جويس، الذي عاش ومات بين تاريخي ميلاد وولف ووفاتها وتوماس مان (١٨٧٥ - ١٩٥٥)، وكافكا (١٨٨٣ - ١٩٢٤) وعند ذاك نكون قد وصلنا إلى مركز تيار السرد الحقيقي (ص ١٠٧ - ١٠٨).

٢ - ٥: أما على مستوى النقد فقد ظل «الحديث المجرب» *erlebte Rede* في ألمانيا موضوعاً للمناقشة النقدية منذ أن تحدد لأول مرة في بداية القرن على النحو ما عرف في الأسلوبية الفرنسية باسم «الأسلوب الحر غير المباشر» *Style indirect libre* وهو يعد أقل استخداماً ودقة من المصطلح الألماني. وترى كون أن طلاب «الحديث المجرب» كانوا في بداية الأمر نحويين ولغويين، ولكن منذ أن أخذ البحث الأدبي في هذين البلدين على عاتقه الاقتراب من البحث الفيلولوجي والأسلوبي فإن الظاهرة سرعان ما نوقشت في سياق الثر القصصي على يد باحثين بارزين في الحقل الأدبي، مثل ليوسبيتزر *Leospitzer* وأوسكار فالنسل وألبرت تيبودية *Thibaudet*.

وفي العقد السادس من هذا القرن برزت في ألمانيا موجة من الاهتمام «بالحديث المجرب» ألقت الضوء ليس على هذا التيار القصصي فحسب، بل عُنيت أيضاً بتطور الرواية الحديثة وظاهرية الأسلوب القصصي (ص ١٠٠).

وعلى حين المحت برينتين (١٩٨٠) إلى علاقة أسلوب *Rst* بتيار الوعي كما أشرنا سابقاً، فإن كون قد ربطت بين هذين الأمرين والإهمال الفعلي لهذا الأسلوب الأول: في النقد الأنجلو-أمريكي، ورأت في هذا الإهمال دليلاً على أن دراسة التكنيك القصصي كانت ما تزال حتى ذلك الوقت (١٩٦٦) تقف على تخوم اللغة بشكل ملموس... فالباحثون

– الكاتبون بالإنجليزية – يميلون على أي حال، إلى رفض أن يكون «الحديث المجرب» مقابلًا لتيار الوعي أو هم ينظرون إليه نظرتهم إلى شيء من فضول القول. فمثلاً يؤكد أحدهما «أن الضمير الأول المتكلم، والضمير الثالث الغائب لا يختلفان في «إبراز» أي شيء، فأنا لا أستطيع أن أرى صلة ذات معنى – مهما قيل – بين رواية السرد، أو وجهة القصة، واستخدام «أنا» أو «هو» فما يمكن أن يقال بضمير منهما يمكن أن يقال بالضمير الآخر» (٣٩) (ص ١٠٢) وبناء على هذا الاقتباس يبدو للباحث أنه من الممكن إرجاع هذا الطمس للفرق بين ضمير المتكلم وضمير الغائب داخل العمل القصصي إلى سوء فهم لنظرية وجهة النظر، فالجدل في صالح الزاوية الداخلية للرؤية. كما قررها بقوة هنري جيمس، وبيرس لويوك (١٨٧٩ – ١٩٦٥)، وجوزيف وارن بيتش Beach، قاد إلى الاعتقاد بأن الراوي المنفصل غائب من الرواية المسرحية dramatized؛ وأنه لهذا يعد «الذكاء المركزي» intelligence central هو نفسه الراوي بالمعنى نفسه الذي يتحقق عندما يكون الضمير «أنا» هو راوي القصة بضمير المتكلم.

وربما كان لويوك هو الذي بدأ سوء الفهم هذا عندما أشار إلى الشخصية التي تنحصر الرؤيا فيها من خلال أسماء مثل «المؤلف الممسرح»، أو «المتكلم باسم المؤلف». أو «الراوي اليقظ» Fresh Narrator ولكن برغم هذه الاستعارة المضللة فإن لويوك نفسه كان واعياً كل الوعي بأنه في روايات الضمير الغائب تتكامل النفس المصورة Figural psyche مع «إنسان ما آخر». ينظر من فوق كتفه: «إن العين المبصرة مع أحدهم في الكتاب، إلا أن رؤيتها تزداد قوة، وتضم الصورة أكثر، وتصبح أكثر غنى وامتلاء، لأنها تشمل – في الوقت نفسه – صورة المؤلف بالإضافة إلى صنيعة. لا أحد يراقب، ولكن في الحقيقة هناك

الآن ذهنان فيما وراء تلك العين، أحدهما هو ذهن المؤلف... (١).

ويقفز هذا النص من لوبوك ليكون وصفاً للموقف القصصي الدقيق الذي كثيراً ما نلقاه في الحديث المجرب. إن مجرد الإصرار على حضور الراوي المتواري عن الأنظار، وعلى ازدواجية الرؤية التي تتبع ذلك أو غموضها يجعلان من الممكن تحديد هذا الأسلوب في ترجمة الوعي بطريقة صحيحة. ومع ذلك فإن نقاداً آخرين قد قبلوا بوجه عام مصطلح بيتش Beach المؤلف من الخارج Exit Author بوصفه شعاراً للرواية الحديثة، ونتيجة لهذا التبسيط المخمل، فإنه يصبح أمراً عادياً أن نعد الذكاء المركزي هو الراوي أو أن نسلم بالإصرار على الاختفاء الكلي لأي راو مهما يكن (ص ١٠٢).

أما فيما يتصل بالباحثين الأمريكيين فلم يبدأوا - في رأي كون - في تحليل مشكلة ترجمة الوعي في ضمير الغائب في الرواية إلا مع الدراسات الأولى، لرواية تيار الوعي، ويقرب دافيد داتشيز، في كتابه عن فيرجينيا وولف، اقتراباً كبيراً في تحديد الحديث المجرب عندما يتكلم عن «موازنتها بين الفكر التقريري والتحويل المباشر غير المراجع للوعي». ويبدو، مع ذلك، أنه يعد هذا من باب الأسلوب لا الخاص بفيرجينا وولف، فلا يبين عن وعي بالتكنيك بشكل عام. أما ميليفين فريد مان في كتابه «تيار الوعي»: «دراسة في الطريقة الأدبية». فيذكر أن «أسلوب فلوير» هو «الأسلوب الحر غير المباشر»، وأنه خطوة رائدة لتيار الوعي، ويلمح مرة أخرى إلى هذا التكنيك في علاقته بهنري جيمس، وفيرجينا وولف، وجيمس جويس (ص ١٠٣).

ومن أجل البحث عن تسمية إنجليزية أفضل، تتردد كون بين

---

(١) انظر لوبوك، بيرس، صنة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر (١٩٨١) ص ٢٣٨ - ٢٣١.

«الوعي المروي» narrated consciousness و «المونولوج المروي» narrated monologue ونرى أن الأخير يعبر عن مباشرة (لحظية) الصوت الذي نسمعه، على حين أن الأول يعبر عن الحقيقة الجوهرية التي مفادها أن الراوي، وليس الشخصية، في الرواية، يث إلينا هذا الصوت. وهكذا نرى أن هذين المصطلحين سيحتفظان بالغموض الأساسي والتعقيد الجوهري لهذا التشكيل الأسلوبي، ولما كان «الوعي المروي» يحمل تداعياً غير مرغوب فيه مع «تيار الوعي» فإن كون تفضل مصطلح «المونولوج المروي» (ص ١٠٣ - ١٠٤).

٢ - ٦ : وإذا كانت كون وبريتن تتفقان في كلامهما على النقطة الخاصة بعلاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst والمونولوج المروي فإن النقطة الخاصة بكلامهما عن الوعي داخل هذا الأسلوب، وكيفية تمثله أو ترجمته تحتاج إلى وقفة، حيث تثير بريتن بعض الأسئلة في هذا الصدد تؤدي بها إلى مناقشة الأسلوب الثاني «الإدراك المتمثل» represented perception ولكن هذا يحتاج إلى إلقاء الضوء على الأسلوب الأول من ناحية العلامات اللغوية التي تميزه، والذي يشترك معه فيها الأسلوب الثاني في الوقت نفسه. وبعد ذلك سيتضح الأسلوب الأخير في سياقه وعلاماته اللغوية الخاصة به كذلك.

نقول كون إنه من خلال استخدام الحديث المجرب erlebte Rede يمكن للنص أن ينسج داخل عقل الشخصية وخارجه. ويمكن له أن ينساب من الراوي إلى الشخصية، ويعود ثانية من الشخصية إلى الراوي، بدون انتقال ملحوظ. وبالسماح باستخدام الزمن نفسه لوصف وجهة نظر الفرد في الواقع وصف هذا الواقع نفسه، فإن العالم الداخلي والخارجي يصبحان عالماً واحداً، حيث تُلغى المسافة الواضحة بين الراوي وصنيعته، ويلتحم مستويان لغويان في مستوى واحد، وهما الكلام



الداخلي بتميزه الأسلوبي الشخصي وتقرير المؤلف شبه الموضوعي، بحيث يبدو التيار نفسه ماراً من خلال الوعي الراوي والتصويري. وهكذا فإن «الحديث المجرب» يستولي على روح المونولوج الداخلي وأسلوبه داخل بنية القصة المكتوبة بالضمير الثالث. وأهم من ذلك كله، تحديد روبرت همفري في كتابه «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لتكنيك فن الرواية الحديثة يسميه «المونولوج الداخلي غير المباشر»، الذي يختلف بشكل ملحوظ عن المونولوج العادي الذي يستخدم ضمير المتكلم». «سواء في الطريقة التي يعملان بها، أو في تأثيرهما الممكن». وهو يعطي مثلاً من «يوليس» و«مسز دالواي»، ومن الواضح أنهما لم يكونا مألوفين في الجهود المبذولة في الموضوع في فرنسا وألمانيا. ولذلك فإن همفري قد اكتشف «الحديث المجرب» في الإنجليزية، ولكن لسوء الحظ فإنه غير واضح تماماً في وصفه للأسلوب. فعلى الرغم من أن «المونولوج الداخلي غير المباشر» يعطي للقارئ «منظراً فيه حضور مستمر للمؤلف»، فإنه مع ذلك «يقدم مادة غير متكلم بها، كما لو كانت آتية مباشرة من وعي شخصياته» ويقع همفري، خلال شروحه، بين محاولة تطبيق معيار «المباشرة» والتراجع عن هذا التطبيق: «فالمؤلف يتدخل بين الشخصية والقارئ»: «ما يقدم من الوعي هو المباشر»: الوعي (في مثل من جويس) «لا يقدم أبداً مباشرة»: والمونولوج الداخلي غير المباشر «يأتي مباشرة من النفس»<sup>(١)</sup>.

إن السبب في هذه التناقضات يرجع بشكل واضح إلى أن همفري لم يقبض بشكل صحيح على الغموض الجوهرية في هذا التكنيك القصصي. إن ترجمة أفكار الشخصية في ضمير الغائب لا يمكن أن تكون مباشرة «الاعتباس المباشر فقط يمكن أن يكون»، وليست هي

(١) انظر ترجمة الدكتور محمود الربيعي لكتاب همفري. وقد ورد ذكره في هامش رقم (٣٣).

كذلك غير مباشرة؛ بما أن فعل التقرير معبر عنه بدون شك في النص . ولهذا فإن مصطلح «المونولوج الداخلي غير المباشر» مضلل ، فعلى حين أن المونولوج الداخلي مباشر في المنظر نفسه كحديث غير مباشر ، فإن الموازي لهذا الأخير في ترجمة الوعي هو أسلوب يعطي فيه المؤلف تقريراً عن أفكار الشخصية ومشاعرها في جمل تابعة تأتي بعد أفعال مثل : أمل ، خاف ، عرف ، تجاهل ، انتهى إلى ، وهو أسلوب كثيراً ما يُشار إليه على أنه «تحليل داخلي» internal analysis «الحديث المجرب» erlebte Rede يقع في مكان ما بين الحديث المباشر وغير المباشر ، أي أنه أكثر في عدم مباشرته من السياق «الحديث المباشر» وأقل في عدم مباشرته من السياق «الحديث المباشر» وأقل في عدم مباشرته من الأخير «الحديث غير المباشر» .

وفي الوقت نفسه يلقي بلحظية التجربة الحاضرة داخل الزمن القصصي الماضي (ص ٩٩) .

وكون معنى هنا بتحديد العلاقة بشكل صحيح بين المونولوج المروي NM ورواية تيار الوعي . وهي ترى وجوب الاتساق على المصطلحات أولاً ، وتشير إلى أن ثمة ميلاً متزايداً في الكتابات النقدية في الخمس عشرة سنة (١٩٥٠ - ١٩٦٥) للتفريق بين مفهومي تيار الوعي والمونولوج الداخلي . وتكاد تجمع الآراء على أن تحديد «رواية تيار الوعي» يجب أن يتعلق بنوع sub - genre للرواية ، على حين أن «المونولوج الداخلي» يجب أن يتحدد بواحد من التكنيكات المتعددة المستخدمة في الأغلب لنقل العالم الداخلي للشخصيات في رواية تيار الوعي . وقد قال همفري بذلك وإن كان بولنج Bowling ينظر إلى تيار الوعي بوصفه تكنيكاً . ولكن الذي يجب أن نتحقق منه بوضوح أكثر هو أن «تيار الوعي» مصطلح عام جداً ، وانطباعي إلى حد كبير ، لا يعطي

خطوطاً عريضة لمقياس دقيق، ولا يساعد على تقدير ما إذا كانت هذه الرواية أو تلك رواية من روايات تيار الوعي. إن المطالبين اللذين ينبغي وجودهما في تيار الوعي دائماً هما: (١) أن نترجم الوعي مباشرة، بدون حضور الراوي؛ (٢) ألا نترجم الكلام، ولكن مستوى «ما قبل الكلام» من الوعي<sup>(١)</sup>.

وإذا تدبرنا للحظة ما يمكن أن تبدو عليه رواية تتبع هذين المعيارين معاً، اتضح لنا أنه سيكون عليها أن تنسخ على الصفحة المطبوعة، بدون تدخل الراوي، المحتوى اللافعلي للعقل<sup>(٢)</sup>. وصحيح أن المرء يستطيع أن يكتشف عند بعض المؤلفين المحدثين شعوراً بأن اللغة تقف عائقاً دون الانسياب الإيقاعي والتخيل للوعي، كما أن في استخدامهم للنقط والشرط والأقواس وعلامات الترقيم الأخرى عرضاً من أعراض هذا الميل للذهاب وراء اللغة ولكن الحقيقة التي

(١) ترى كون أن بولنج في مقالته المعنونة بـ «ماتكنيك تيار الوعي؟» (٣٩٥) - (٣٩٢) و (٩٥٠) يتوقع من تيار الوعي أن يقدمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل...

(ص ٣٤٥). وفي الوقت نفسه يرجو أن يستني من تيار الوعي ما يدعوه «مستوى لغة الوعي» (ص ٣٤١)، أو «منطقة اللغة» (ص ٣٤٥). وبالمثل يعتقد همفري أن رواية الوعي تهتم بشكل أولي بـ «مستوى ما قبل الكلام» (ص ٣ - ٤). وهي تذهب مع بعض الباحثين إلى أن الفرق بين مستويات الكلام ومستويات ما قبل الكلام من الوعي في الممارسة النقدية، مقياس متحيز أن يطبق (انظر هامش ٣٤ ص ١٠٨ من كون).

(٢) وتقرح كون أن أقرب واحد يجيب عن هذه الوصفات هو الشاعر مورجان شتيرن في قصيدته «أغنية السمك الليلية». والحقيقة أنها تسخر من الفكرة، حيث إن قصيدة الشاعر هذه لا تعدو هذا الشكل مكرراً مرتين، أو شيئاً من هذا القبيل، حيث يعمل قصيدة مستخدماً رموز العروض ولكنها لا تقرأ، بل عليك أن تخيلها!

لا تتغير هي أن الأدب يستخدم الكلمات، ويترك الكاتب فقط هذين الاختيارين: أن يدع الشخصية تحكي، أو يدع الراوي يقص.

وعلى حين أن المونولوج الداخلي لا يستطيع أن يقدم كلام ما قبل الكلام عند متكلميه، فهو يستطيع أن يمثل مائة الوعي في نظام منطقي بدرجة أو بأخرى. إن الخلل في الكلام المنظم يمكن أن يحدث على مستويات مختلفة. (١) تسلسل عقلي من الأفكار يمكن أن يسلم إلى سلسلة متداعية من الأفكار. (٢) المنطق النحوي للترتيب العادي يمكن أن يسلم إلى كلمات وجمل غير مرتبطة، وأخيراً (٣) فإن الكلمات نفسها يمكن أن تنتثر إلى شذرات وبعاد تجميعها، وكل هذه الأساليب بالطبع مألوفة في المونولوجات الداخلية عند جويس. والمشكلة فقط هي تقرير درجات الابتسار المطلوبة للمونولوج الداخلي الحقيقي... ومنذ أن راح البطل الملحمي «يسلي نفسه بنفسه» *Se distrait lui même* خلال وقفات وجيزة من مخاطبة النفس في رواية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، حتى المونولوجات المسهبة لأبطال.

ستندال (١٧٨٣ - ١٨٤٢)، وتولستوي (١٨٢٨ - ١٩١٠) أو دوستيوفسكي (١٨٢١ - ١٨٨١). وأخيراً أعمال دوجاردي واشنيتسلر وفريتهم، حيث ربما ملأت المونولوجات القصة كلها - منذئذ حدث تطور بعينه يمضي جنباً إلى جنب مع النزعة إلى جوانية *internalization* الأسلوب وإضفاء الطابع الدرامي عليه، تتمثل في هذه المونولوجات. أما في رواية تيار الوعي فتصبح مناجاة النفس الصامتة هذه أكثر امتداداً أو أقل تماسكاً؛ وهي أقل اقتباساً بشكل واضح غالباً. ولكن هذه الاختلافات، بصرف النظر عن أهميتها، هي اختلافات في الدرجة وليست في النوع.

وبالطريقة نفسها لو أننا حددنا المونولوج المروي *Nm* نحوياً كما فعلنا من قبل (تمثل أفكار الشخصية في ضمير الغائب وزمن السرد)، فإنه

يمكن تطبيق المصطلح على علامات التعجب الصامتة الموجودة في القصص المبكر، بالمعنى نفسه تماماً الذي نطبق به المصطلح على التأملات المروية التي تنشر جناحيها على كل الروايات... وهكذا فلا المونولوج الداخلي المباشر ولا المروي يمكن أن ينظر إليه على أنه تكتيك يتعلق برواية تيار الوعي بوجه أساسي. وغاية ما هنالك أنه كما كان الرمز في القصيدة رمزاً قبل أن يضعه الرمزيون بزمن طويل في مركز القصد من فنه، فإن المونولوج الصامت، سواء بضمير المتكلم أو الغائب، كان أسلوباً أدبياً مستخدماً منذ زمن طويل قبل أن يملاً جيل فرجينيا وولف الكتب كلها بـ «تفكير عادي في يوم عادي» an ordinary mind on an ordinary day (ص ١٠٧ - ١١٠).

٢ - ٧: وما إن انتهت كون من حل إشكالية المونولوج المروي Nm مع رواية تيار الوعي، حتى بدأت في محاولة تبين إمكان ترجمة مثل هذه الأفكار والمشاعر لدى الشخصية كما هي في تشكيلها غير الواضح في عقلها من خلال المونولوج المروي. وهي ترى أنه لما كان الصوت الاستعاري Figural غير مقتبس مباشرة، كما هو في المونولوج الداخلي، فإن هذا التكتيك يسلم نفسه بشكل أفضل إلى عتبات دنيا الوعي. إنه يستطيع أن يعطي تمثلاً أكثر إقناعاً لذلك الجزء من النفس البشرية المخبأة من العالم، ونصف المخبأة من النفس الرقبة. إن هذا التكتيك يستطيع أيضاً أن يظهر العقل - على نحو أكثر قابلية - بوصفه مستقبلاً للصورة المارة و«الانطباعات الحسية» أكثر من أفضل المونولوجات البلاغية التي تستخدم ضمير المتكلم. ولكن في اللحظة التي ينفصل فيها السرد عن تسلسل الأفكار المشكلة في عقل الشخصية، فإن صوت الراوي يسمع أكثر وأكثر تردداً، معترضاً بجمل من مثل «بداله» أو «سمع بالكاد». وبهذه الطريقة يدخل المونولوج المروي Nm تدريجياً في ظلال التحليل الداخلي، حيث يعطي المؤلف تقريراً عن الحياة

الداخلية لأبطاله. جاعلاً أكثر الأفكار إبهاماً قابلة لأن تصاغ في لغة،  
ومترجماً عالمياً داخلياً إلى تراكيب لغوية قابلة للإبانة عن نفسها  
(ص ١١٠).

ولكن بريتن تلاحظ أن ما لم يدرس دراسة جيدة حتى الآن.. فيما  
يتصل بهذا الأسلوب هو مدى وعي الشخصية أو عمقها الذي يمكن أن  
يتمثل. هل يمكن أن يتمثل المستويات السفلى وربما غير المنعكسة من  
الوعي. من مثل الإدراكات الحسية، ومن ثم يقدم بديلاً للوصف  
القصصي الخالص؟ (ص ٣٦٤). ومن الواضح أن الفقرة السابقة من  
كون تقترب من الإجابة عن تساؤلات بريتن، ولكن الحقيقة أن الأخيرة  
في ذهنها أسلوب آخر عرفه النقاد منذ زمن طويل أيضاً ولكن لم تشر إليه  
كون في مقالاتها، على قربه الشديد من الأسلوب الأول الذي نسبت إليه  
بعض صفات الأسلوب الآخر في الفقرة السابقة، خصوصاً تلك المتصلة  
«عبثت دنيا الوعي»، و«العقل في استقباله للصور العابرة»،  
و«الانطباعات الحسية».

تري بريتن أن ستيفن أولمان (١٩٦٤) يزعم في دراسته لتطور  
أسلوب «الكلام التقريري» reported speech في روايات فلوير، أن  
العائق الأساسي الذي حال بين فلوير وأن يجد طريقه إلى أسلوب  
الموضوعية الفنية Artistic impersonality هو إخفاقه في أن يرد الوصف  
الفيزيائي إلى «كلام وفكر متمثل»، Rst. وعلى الرغم من ذلك، تري  
بريبن أنه في أعمال مختارة من جيمس جويس، ود. ه. لورانس،  
وفيرجينيا وولف، وكاترين مانسفيلد وجويس كاري، تنهض صفحات  
كثيرة لتمثل الظواهر الطبيعية بما هي مدركات حسية تحدث في وعي  
الشخصية، على حين تحتفظ بصوت المؤلف وزمنه. وتقول بريبن أنها  
سوف تسمي هذه الصفات «الإدراك المتمثل» RP، وإنها سوف تفحص

في مقالاتها مضامين هذه الصفات وملاحمها اللغوية واستخداماتها الأدبية، بالمقارنة بمقابلها الخاص بأسلوب «الكلام والفكر المتمثل». وهي تفعل ذلك لتنتهي إلى طرح السؤال عما إذا كان هذان الأسلوبان جزئين متميزين من أسلوب واحد متماسك (ص ٣٦٤).

ومن أجل توضيح ذلك نقدم العلامات اللغوية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل من خلال أمثلة مقتبسة من روايات عالمية اقتبستها بريتن وأمثلة أخرى نقتبسها من يوسف إدريس، مشيرين إلى بعض الاختلافات الممكنة بين العربية والإنجليزية في هذا الصدد.

٢ - ٨: يتميز أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst بأنه يقع بين الحديث المباشر وغير المباشر، وليس خليطاً خاصاً منهما، كما نظر إليه في المناقشات المبكرة التي دارت حوله في نهاية القرن الماضي. وفيه الأزمنة المتناولة. وضمائر الغائب الخاصة بالحديث غير المباشر، وفيه الجمل غير القابلة للتضمين، والزمن الحاضر، وأسماء الإشارة المكانية (ظروف المكان) الخاصة بالحديث المباشر، وفيه الجمل الاعتراضية، من مثل: شعر، فكر، قال هذا في الإنجليزية بطبيعة الحال، حيث تعدّ جملة «قال» he said بعد ذكر مقول القول جملة اعتراضية، وكذلك جملة «فكر» و«شعر»، بعد ذكر مضمون الفكرة أو الشعور في اقتباس مباشر. أما في العربية فليس فيها هذا التركيب بشكل أساسي. وقليل جداً ما يستخدم الكتاب في القصة هذا التركيب إلا إذا كان الأمر يتعلق بحوار مباشر بين الشخصيات، أوروبما ورد تقليد للجملة الإنجليزية وترجمة لها، المهم أن المؤلف لا يقدم في هذا الأسلوب - مستخدماً العلامات اللغوية السابقة - كلام الشخصيات في اقتباس مباشر، ولا هو يقرر بشكل تفسيري، أو يعيد صياغة كلام الشخصية وفكرها على نحو ما هو موجود في السياق غير المباشر، وهو أيضاً يتجنب تقديم الأفكار ككلام داخلي كما يوجد في تيار الوعي. إنه بدلاً من ذلك، يتمثل الأفكار التي

يمكن أن تكون غير مصاغة أو غير متلفظ بها من قبل الشخصية، الأفكار التي هي «قاب قوسين من التكلم بها» (ص ٣٦٦).

وعلى الرغم من أن ثمة صفحات يمكن أن تغمض في نسبتها إلى أسلوب «الكلام والفكر المتمثل» و«السردي الخالص»، فإن المرء ما يزال يستطيع أن يرى فيها ملامح تركيبيّة ودلاليّة متميزة، تجعل نسبتها إلى الأسلوب الأول واضحة. والنص التالي من رواية كاترين مانسفيلد «حفلة الحديقة» يبين كثيراً من هذه الملامح:

١ - هي لم تتخيل أبداً أنها سوف تبدو على هذا النحو. هل أمها على حق؟ فكرت والآن تمنّت لو أن أمها كانت على حق (١٩٧٠: ٧٩ - ٨٠).

أولاً: نرى أن ضمير الغائب «هي» هو موضوع الوعي، الذي أطلقت عليه كون (١٩٦٦: ٩٩)، «النفس المجربة» *experiencing self*، ورمز به بانفيلد إلى النفس (١٩٧٨: ٢٩٠)، وهو الذي يشير إليه المحتوى التعبيري للجمل، ومع ذلك فإن المشار إليه في الكلام الذاتي ليس ضمير الغائب ولكن ضمير المتكلم. وعلاوة على ذلك فإن ضمير الغائب في أسلوب الكلام والفكر المتمثل، يشير عموماً، إلى النفس أكثر منه إلى اسم الشخصية إن ضمائر الغائب المنعكسة يمكن أن ترد حتى عندما لا يكون هناك ضمير غائب فاعل للجملة، أو ربما كان ضمير الغائب جمعاً بدون أي شبهة في الكلام أو الفكر المتزامنين معه.

ثانياً: إن زمن الحكاية الماضي وأسماء الإشارة إلى الزمن الحاضر والمستقبل تكون متزامنة «والآن تمنّت لو أن أمها كانت على حق». إن هذه الإشارات تمثل اللحظة المكانية والزمانية لفعل الوعي الصادر من الشخصية. وهذا التزامن يمكن التعبير عنه في أوضح عبارة - بوصفه زمناً للحظة الوعي تجاه حدث في زمن الحكاية الماضي.



ثالثاً: وربما وردت في أسلوب الكلام والفكر المتمثل Rst الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات التعريف وغيرها من الجمل الإسمية المعرفة، التي ليس لها مشار إليه في الكلام السابق عليها. . ، ولهذا فإن الشخصيات الأخرى غالباً ما يشار إليها بالضمائر أو بالألقاب التي تبين صلتها بالنفس. ومن أمثلة ذلك «الأم» في المثال السابق. وسوف نرى في القصة التي سنحللها من إدريس أن الزوجة لم تشر إلى زوجها باسمه. بل استخدمت الضمير «هو» واستخدمت كلمة «الزوج» كذلك أشارت إلى اسم الرجل الآخر بضمير الغائب، وبكلمة «الأخر».

رابعاً: يحتوي أسلوب Rst على جمل الاقتباس المباشر غير التضمينية والمستقلة. وتتميز هذه الجمل غالباً بمحتوى تعبري أو عاطفي منسوب إلى النفس إن الاستفهام البلاغي والجمل ذوات الظروف المطلقة «أبداً»، أو أدوات الربط الاستهلاكية «And»، كما في المثال السابق، هي أمثلة على ذلك. وربما احتوى هذا الأسلوب أيضاً على تركيبات تعبيرية، من مثل الجمل والعبارات الاعتراضية، والجمل التعجبية، وزوائد الكلام، والتكرارات أو الترددات، hesitations والجمل الدالة على التمني، أو الجمل غير الكاملة ولا يمكن أن ترد واحدة من هذه جميعاً في الجمل التابعة Subordinate clauses في الكلام غير المباشر.

خامساً: وبالإضافة إلى التركيبات النحوية والعاطفية المنتسبة إلى الشخصية، فإن الصفحات المكتوبة في هذا الأسلوب تحتوي على عبارات ذوات مفردات بعينها، تعبر عن عواطف الشخصية ومواقفها، وأحكامها، وتقديراتها، واعتقاداتها. كما تعبر الشخصية عن «معناها المعرفي والحكمي» «فيلمور ١٩٧٤ : ١٦» وتشمل هذه الملامح الدلالية بعض الصفات النوعية، من مثل «عزیز، طيب، ملمون» وغيرها من النعوت، وبعض الظروف، من مثل «احتمالاً، يأساً» والألقاب الشخصية والكنى، وصفات نابغة من الموقف، من مثل «أحمق، ساذج».

سادساً: في أسلوب Rst تقع أفعال الوعي أو التواصل في موقع اعتراض: «هل أمها على حق؟ فكرت». وتقول كيث هامبورجر إن عناصر الفعل الداخلي من مثل: «فكر، اعتقد، شعر، هي علامة على السرد ١٩٧٣ : ١٣٤». ويمكن أن تعدّ من مميزات هذا الأسلوب في العربية، في مثل هذه الجملة من إدريس: «اضطربت، ماذا لو عرف؟» «بيت من لحم: ٣٧». وأخيراً، ربما تميز هذا الأسلوب بخاصة سلبية، هي أنه لا يشمل إشارات للوظيفة التواصلية للغة، فلا أوامر مباشرة، أو نداء في ضمير المخاطب، ولا ظروف، مثل: في الواقع – بصراحة، والإشارات إلى لهجة الشخصية أو طريقة نطقها غير العادية، ولكن ربما وردت عبارات نادرة في مفرداتها، أو كلمات عامية، أو ذوات رطانة خاصة (ص ٣٦٦ – ٣٦٧).

٢ – ٩ الوظيفة الأدبية لأسلوب الكلام والفكر المتمثل (علاقة القاص بالشخصية).

قامت كون في بداية مقالتها (١٩٦٦) بتحويل ضمائر الغائب إلى ضمائر المتكلم كما غيرت الزمن الماضي إلى المضارع، في بعض أمثلة مكتوبة أصلاً بأسلوب المونولوج المروي N.M وذلك كي تؤكد خصائص هذا الأسلوب، حيث نجد – بعد تحويل الضمائر والزمن – الصوت الداخلي للشخصية في اقتباس مباشر. ولكن من ناحية أخرى لا تتوقف الفروق عند هذه التفصيلات النحوية، فلو أبقينا الأسلوب في شكله المحول لنقل إلينا أفكار الشخصية وليس أفعالها. وسوف يبدو المونولوج الداخلي مرتبطاً بأفعال الشخصية كما تمارسها، وهو ما سوف يبدو غير واقعي، وربما كان مثيراً للسخرية حيث أن القارئ سيرى المنظر خارج وجهة نظر البطل المستعيد لذكريات عبر فترة من الزمن تفضل بين النفس الراوية والنفس المجربة (ص ٩٧ – ٩٨). وترى كون في موضع آخر من مقالتها أن تأثير استخدام مؤشرات الزمن والمكان للحديث المباشر في

المونولوج المروي واحد من أكثر الأدوات المتاحة للروائي قوة من أجل وضع وجهة النظر داخل نفس شخصياته في موضعها<sup>(١)</sup>. ولننعت مثلين من إدريس أحدهما مصطنع والآخر حقيقي.

عندما ينقل خبر في حديث غير مباشر فإن ظروف الزمان والمكان عادة ما تغير لتلائم وجهة نظر ناقل الخبر. فالجمل، «قال: لم آت هنا أمس»، عندما تنقل في زمن آخر ومكان آخر، سوف تصبح «قال إنه لم يكن قد ذهب إلى هناك في اليوم السابق». وأما في المونولوج المروي NM فسوف نجد: «لم يكن قد حضر هنا أمس».

والمثل الآخر من إدريس في قصة «على ورق سلوفان» (بيت من لحم: ٥٧): «إن كل ما تتمناه الآن أن يحدثها هذا الرجل المقدس، وأن يعترف أمام الناس أنها له زوجته، وإنه لمروع أن يعترف بها فعلاً كحبيبته، غفرانك وعفوك...».

هنا نرى أن وجهة نظر المؤلف تقترب اقتراباً شديداً من وجهة نظر الشخصية، على حين أن معلومات الراوي محدودة بذهن الشخصية وحقل إدراكها في لحظة السرد. فالزوجة هنا لا تقدم تبييراً لوجهة نظرها كما فعلت في مواضع أخرى من القصة، كما أن المؤلف لا يحاول أن: «ينتقم» من الشخصية أو «يسخر» منها، أو حتى «يتعاطف» معها، بل

(١) تصنيف دون أنها على وعي بالاستثناءات المكتوبة في ضمير المتكلم والزمن الحاضر من مثل قصة كافكا «طبيب الأرياف»، ولكنها تقول إنها معنية بالسائد العام وليس بالاستثناء. والقضية مثارة بالنسبة ليوسف إدريس كذلك، سواء في القصص التي تخلط بين الضمائر أو الخالصة لضمير المتكلم، في أعماله الأخيرة، خصوصاً مجموعته «بيت من لحم». وانظر مجموعة قصصية مصرية لمحمد إبراهيم مبروك «عطش لماء البحر» (القاهرة - ١٩٨٣) حيث توجد ست قصص تشكل المجموعة مكتوبة كلها بضمير المتكلم، وهي مكتوبة، جميعاً في الستينات ما عدا قصة العنوان فمكتوبة في ١٩٧٩.

الأقرب أنه «يسمع لها» أو قل أنه «ينطق» بلسان حالها. ونحن نعرف أن الرجل المقدس» زوجها، لم يعلم ولن يعلم، بهذا السر بين الزوجة والمؤلف، ولكننا نجد أن الأخير أغرقنا في لجة اللحظة «هنا والآن» داخل الوعي المجرب (ص ١٠٥ - ١٠٦).

وهكذا يمكن لأسلوب الفكر والكلام المتمثل التغلب فنياً على حدود الراوي الواحد، ومن ثم التغلب على وجود وجهة نظر واحدة فقط في النص. إن الرواي، في الحقيقة، يكاد يخفي كلية بما هو متكلم مفرد، ويحل محله وجهات نظر مختلفة، تمثل أكثر من وعي واحد معروضة بشكل مباشر في السرد بضمير الغائب. وأسلوب Rst يصور هذا بشكل أكثر مباشرة، وبواقعية ومدى وعمق أكبر مما يفعل الاقتباس المباشر أو المونولوج الداخلي، حيث تقف الكلمات على قاب قوسين من التحقق اللفظي، وحيث لا قطع في السرد، وليس ثمة متكلمون جدد. وعلى حين تقدم وجهات النظر المختلفة، فإن صوت المؤلف «يتكلم» في هذه الأثناء، ويتحقق وصف للحدث ذو بعدين: بعد المؤلف وبعد الشخصية. وهذا الأسلوب هو الوحيد القادر على مزج الاثنين بحرية، ومن ثم بدون الإحساس بالانتقال، حيث لا يوجد فاصل في نقطة الاتصال بين المونولوج المروي والسياق القصصي (كون ١٩٧٨: ١٠٣). ونتيجة لهذا فإن عالمي الشخصية الداخلي والخارجي يمكن أن يكونا بحق عالماً واحداً (ص ٣٦٨) وإذا كانت بريتن قد اعتمدت في كلماتها الأخيرة على كون في مقالاتها الثانية، فسوف نرى أن التوحيد بين عالمي الشخصية من الوظائف التي تنسبها بريتن إلى الأسلوب الثاني، أي «الإدراك المتمثل» RP.

ويضاف إلى ما ذكرنا عن علاقة القاص بالشخصية داخل أسلوب الكلام والفكر المتمثل ما قالته كون (١٩٦٦) من أن المونولوج المروي

NM وهو المونولوج الداخلي نفسه ولا سواء، يفترض وجود صوت داخلي يخاطب به الوعي نفسه. وراويه هو، بمعنى ما، محاك لتعبيرات شخصيته الصامتة. إن هذه الصفة المحاكية<sup>(١)</sup> للمونولوج المروي قد تأكدت على يد نظريها المبكرين (ص ١١٠).

والمحاكاة الآن تنطوي على إمكانيتين أساسيتين: (١) الاتحاد مع الموضوع (موضوع الوعي)، حيث يحس المحاكى بشعور الشخصية نفسه، و«يصبح» الشخص الذي يحاكى، أو (٢) الوقوف على مسافة من موضوع الوعي، وهذا تحقيق وهمي للشخصية، يقود إلى الكاريكاتير. وطبقاً لذلك ثمة اتجاهان متميزان ومفتوحان للمونولوج المروي، اعتماداً على الميل المحاكى السائد: الغنائي أو الساخر. فجويس، على سبيل المثال، يروي مونولوج ستيفن غنائياً، ومونولوج جيرتي ماكسول بشكل ساخر، وفيرجينيا وولف ود. ه. لورانس يستخدمان هذا الأسلوب بصورة جديده، على حين يستخدم الإمكانيتين كل من فولبير، وتوماس مان، وموسيل Musil (ص ١١٠ - ١١١) وتشير بريتن إلى النقطة نفسها عندما تقرر أن أسلوب الكلام والفكر المتمثل يسهم في الحد من شخصية المؤلف، ويفقده سيطرته المركزية في النص القصصي... كما أن استخدام هذا الأسلوب يمكن أن يعكس اتفاق المؤلف المتعاطف مع الشخصيات، أو موقفه الساخر

(١) تحيل كون هذا على سبترز وفالتسل ونيوز Neuse. ونقول إن من دواعي الاهتمام أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن عدداً من النقاد قد أكدوا أن المونولوج المروي يتأصل في نمط من الكلام الشفاهي تقليد حديث شخص آخر. ويرى تيورد أن وجود المونولوج المروي من أعمال فلوير يرجع إلى عبقرته في تحديد الأسلوب الأدبي الفرنسي بالإقاعات الحيوية للغة الكلام. ولعل هذه النقطة تساعد على إلقاء الضوء على المشكلة عند إدريس، حيث نجد عبقرته مشابهة لديه في هذا الصدد. وقد لاحظ ذلك آخرون مثل كيربر شويك.

منها (انظر أيضاً كون ١٩٧٨ ص ٣٦٨).

على أن درجة التداعي أو التباعد بين المؤلف وصنيعته - كما تقول كون - ليس دائماً من السهل الإمساك بها، ولذلك فغالباً ما يحتفظ أسلوب المونولوج المروي بغموض أكثر عمقاً من الأساليب الأخرى في ترجمة الوعي، وعلى القارئ أن يعتمد على السياق، وظلال المعنى، والألوان، ومؤشرات أسلوبية أخرى أكثر دقة، لكي يقرر المعنى العام للنص. إن هذه المراوغة ربما تكون واحدة من أكثر النقاط الجوهرية جذباً في هذا الأسلوب القصصي، سواء فيما يتصل بالروائي أو الناقد. ولكن على حين يستطيع الروائي بسهولة أن يستغني عن الوعي النقدي بالمونولوج المروي NM فإن الناقد ربما وجده مساعداً له من أجل فهم لغة القص فهما أوضح (ص ١١٢).

## ١١ - تحولات يوسف إدريس (\*)

لم يجد النقاد المحدثون أقوى ولا أوضح من عبارة «لوكاتش» الشهيرة لتحديد الجذر الأساسي لفن القصة، باعتباره رواية عمليات التحول مهما تعدد بعد ذلك مسار التحليل لوحداث القص، وتصور أبنيتها المتشابكة، ووظائفها المختلفة، وعلاقاتها الحميمة بمستويات السياق الشخصي والاجتماعي في إطار مفهوم النص وأطرافه الداخلية في عمليات التوصيل الجمالي. وسواء ظلي هذا التصور «كساياء» ينسبط في كلمات مشورة، أم اتخذ شكلاً بصرياً يتدرج بالخطوط البيانية والأنماط الهندسية، فيلقي في روع بعض القراء أنه هجر لغة الأدب وارتمى في حضيض إشارات الرياضة، مما قد ينتهي به إلى التعمية بدلاً من التوضيح،

---

(\*) الدكتور صلاح فضل، شغرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٨٨ - ١٩٤.

ويصرفه عن متابعة التحليل والتأويل . . ومجموعة يوسف إدريس الجديدة «العتب على النظر» تقدم لنا نموذجاً شيقاً وناصباً لتكويناته القصصية المدورة، التي يدهشنا دائماً باكتمال تخليقها، وتماسك منظوماتها، وطرافة منافذها، وقدرتها على تجديد وعينا بالحياة، عندما تخرقها بذكاء، وتعرثر على الإيقاع اللغوي المعادل، بل المؤدي لعالمها الخاص، كما تتجلى فيها إمكاناته الإبداعية في التقاط اللحظات الفائقة والكشف عن جوهرها بتركيز الضوء على: مفاصل حركتها، مما يجعلها من أكثر التكوينات الفنية إشارة إلى «حالات التحول» في مستواها الداخلي، عندما تتوافق مع الظواهر الخارجية، وتحكم اتجاهها. ولعل هذه القدرة الغذة، على وجه التحديد، هي سر فن القص عند يوسف إدريس الذي ضمن له البقاء والنماء، بالرغم من إهماله، وتشتته واستنفاد طاقته في مسارب خلفية مدمرة.

وعندما نتبع بالتفصيل الأفاصيل الست التي تضمنتها هذه المجموعة ندرك للوهلة الأولى توزيعها بين هذين الطرفين المتناقضين، فهي أعمال تجلو لحظات مفصلية حادة تكشف عن عمليات التحول ذات البعد الكوني، مما يحقق جوهر الفن الأصيل، ولكنها لا تخلو من الصدا المتراكم نتيجة عوامل الإهمال والتعرية، مما يجعل لها «صرياً» مزعجاً لدى المتلقي المدرب.

ولنبداً بالقصة الأولى، التي تعطي للمجموعة عنوانها «العتب على النظر» وهي تسمية قريبة من روح يحيى حقي الشعبية العريقة، فنجد أن التحولات التي تؤديها عديدة وبعيدة، منذ اللحظة التي تتخذ فيها صيغة الشعر المنشور، أو السطر الـ «ري»، وتعديل من تركيبة الجملة اللغوية، بالتقديم والتأخير، وضبط الإيقاع لتثبيت هذا الوهم الشعري، وتكسر — على مرأى ومتسع من القراء — حاجز المستوى اللغوي الفصيح

للسرد، لا للحوار فحسب، فتقيمه بعامية تطمح إلى درجة عليا من  
 الشعرية، لكننا نلغث إلى الحدث، فإذا به يروي أول تحول للحمار إلى  
 دنيا الناس، عندما يتم «تفصيل» نظارة طبية له، بهذه الطريقة الممتعة،  
 وتسلم للمؤلف منطقية الحدث إلى حد كبير، إلا أنه لا يلبث بعد إثارة  
 الاهتمام الجريء بالجانب العضوي في الحمار أن يعكس حركة التحول  
 في الخاتمة، فيدفع حسن أبو علي - صاحبه - أن يطلب من الراوي أن  
 يساعده على أن يفعل مثل حمارة بلبس النظارة، وإذا كانت الطرافة هي  
 التي تتولد قصصياً من التحول الأول، فإن تكريس الجانب العضوي  
 الغريزي الفج في الإنسان، كما يؤدي إليه التحول الثاني، يعد تدهوراً  
 في سلم القيم تنتهي إليه القصة، كما تنتهي إلى نتيجة أخرى بهذا  
 التحليل المضموني القريب ليس من المعقول أن يقصدها المؤلف وإن  
 كان عمله يفضي إليها، ويعززه العنوان نفسه. فطبقاً لمنطق ترتيب  
 الأحداث نجد أن الرؤية هي التي تثير الغريزة، ومع التمجيد المبالغ فيه  
 الذي يصبه المؤلف على فاعلية الخلق الغريزي إلا أن الفكرة التي  
 يخلص بها القارئ هي أن الإبصار أداة الإثارة والتهيج، وأن قصور  
 النظر، أو تقصيره بالستر والحجاب مثلاً، يحولانه دون ذلك، وقد يمضي  
 القارئ في جدله مع نفسه، بأن يزعم أن المؤلف يتحدث عن مجتمع  
 حيواني لم يظهر بالفن ولم يرق بالفكر، وهنا تكمن خطورة التحول  
 الثاني، الذي ينصب من هذا المجتمع نموذجاً يسعى الإنسان لتقليده بعد  
 أن يغبطه ويتمنى بالخجل المعهود أن يصبح مثله، وإن كانت تركيبة  
 القصة ولحظة ختامها تفضي بنا إلى هذا الفهم فإن معرفتنا بمواقف  
 المؤلف ومستوى وعيه التاريخي بحركة التطور الاجتماعي والإنسان تمنعنا  
 من التسليم بهذه النتيجة على أنها الدلالة الأخيرة للقصة، ولا بد أن  
 نبحت لمخرج من هذا المأزق، وأعتقد أن طاقة القص والإدهاش عند  
 يوسف إدريس تجعله يمضي في تكوين المواقف وترتيب الأحداث دون



تأمل طويل في العواقب كما أن مهارته في السخرية، تنجح في تغليف القصة بمذاق حريف قد ينتهي بإشارة ذكية، مثل عبارة «ماذا بالله عليكم يضحك في السؤال» إلى قلب الدلالة أو تركها مفتوحة على اتجاهات عكسية، لكنه يسرف في لامبالاته، ويترهل قليلاً، عندما يمعن في كسر قوانين الاحتمال، إذ يجعل حماره يصاب «بسدة النفس» من جراء استخدام نظارة الوثب في قراءة الصحف والمجلات، خاصة من هذا النوع الذي يكتب فيه المؤلف بانتظام.

والقصة التالية «أمه» تدور حول فكرة محورية هي العلاقة الفاعلة بين صبي قاهري متشرد، وإحدى أشجار «أم الشعور» على ضفاف النيل عند مصر القديمة، وهي تكوين قصصي جينين، يتقل بمركز الثقل من الإنسان إلى النبات، فالشجرة هي التي تمارس التحول، إذ تستمد حياتها وازدهارها من الإنسان، عندما تقوم بدور الأم الحانية على الصبي الذي «طمش» من أهله، حتى إذا هجرها هي الأخرى جفت عروقها، وتخشبت واندثر بابها النباتي الظليل. فعلاقة الصبي بالعالم تطل على منطقة الضوء القصصي التي تركز حول بؤرة احتضان الشجرة له ومنحه الدفء والحماية، ويوسف إدريس لا يقول لنا ذلك بداهة بطريقة الرومانسيين ولا شعراء الطبيعة، وإنما بمنطق الفن الواقعي الماكر. وتحولات الإنسان لا تثير دهشته ولا اهتمامه، إلا بقدر ما تكشف عن هذا الجذر العميق الذي يربط بين أسرار الحياة في أشكالها وتجلياتها المختلفة، وبطولة الشجرة، على ما فيها من نقد للحياة، وهجاء للمجتمع بمؤسساته المختلفة، عودة إلى النموذج الكوني الأول لصلة الإنسان بعناصر الأرض ونباتاتها وهنا يكمن ملمح آخر من ملامح فن القصص عنده، فالأحداث اليومية لا تستغرقه ولا تلهيه عن متابعة حركة النمو العضوي لدى أبسط المخلوقات، وامتزاجها أحياناً بدفء أرقى العواطف الكونية. أما قصة الخروج فهي ترسم طريق الإنسان عندما يمضي مرتطماً بما تعود عليه من

أشلاء الحياة، حتى يعجسد له إحساسه بكيانه المادي وهو آخذ في التحول إلى حيوان «يرفس» كبيراً، ويطل بمنقاره، من قمة البيضة وهو ككتوت صغير، والمريع أن القصة لا تقدم هذا التحول باعتباره تدهوراً للإنسان، ولا تردياً في سلم قيمه، بل على أنه ذروة نضجه وفتحه. . أن يعود إلى حياة النباتات. الفنان لا يصل إلى ذلك بالتجريد العبي، ولا بالتشويش السيريالي، وإنما بالتبع الذكي الخلاق لانفجار وعي موظف من الطبقة الوسطى في صدامه بأسرته وبمؤسسة عمله وقوانين مجتمعه، حتى «خرج ولم يعد» وانتهى إلى التمرد على شاطئ النيل عند القناطر الخيرية، وإذا كانت بعض العوامل التي أدت إلى هذا الانفجار قد توالى مكثفة بسرعة كبيرة تشبه سرعة الشريط السينمائي عندما يكر مختزلاً عرض الساعات العديدة في دقائق قليلة، فإن بعضها الآخر - على ندرته - قد قام بطريقة التصوير البطيء. والمصير الذي ينتهي إليه الإنسان في كلتا الحالتين فاجع في عودته للحياة النباتية بعد فقدانه لأطول مساحة من ذاكرته وأسرته، إنه خروج إنسان من التاريخ وإن ظل على أرض الواقع، هذا الاختزال الجغرافي للنموذج البشري هو البديل المتعجل لملحمة روائية ضخمة لو تراث يوسف إدريس في عرض شريطه، واحتكم إلى إيقاع الحياة المضبوطة وملاء بالتفاصيل المختارة بدقة ولم يكف بهذا النموذج المصغر لمشروع قصصي عظيم.

أما قصة «الختان» فإن دور البطولة فيها تنقصه مرة أخرى شجرة جميزة وهي لا تحتل هذا المركز لأنها بؤرة تتجمع فيها حيوات الناس وذكرياتهم، أي أنها ليست بطلاً عاكساً للإنسان، وإنما تتألف فيها الحياة بقدر ما ينصب عليها من اهتمام المحيطين بها وحديثهم. فلها فرعان: أحدهما يعالج باقتضاب ويختن بملل فلا يزدهر كثيراً ولا تخلو ثماره أما الآخر فيتولاها العم الهاوي بعشق وشق، ويؤديه بحرص وعناية. ولا يلبث أن يموت هذا الفرع في ذروة نضجه عقب موت راعيه، لكن الفرع الثاني

ينمو ويقوم بنفس الدور إذ يتولاه خليفته، ومن هنا فإن الرسالة – بمفهوم علوم الاتصال – التي تنبثق من القصة تتلخص في العلاقة الطردية بين حب الإنسان وازدهار الطبيعة، فالطبيعة هي مركز الكون عند القصاص، وإذا أثمرت بالرعاية فإن العالم كله، بما فيه الإنسان، يخضع لنفس القانون.

والمفارقة القادمة في قصة «الرجل والنملة» – التي استحضرت في عنوانها طرفي المعادلة بين الإنسان وأشكال الحياة الأدنى – أنها تقدم المثل الدارج المجازي، بطبيعة الحال عن فعل المستحيل بمضاجعة النملة وقد قارب التحقيق في مشهد فاجع، يصل فيه زبانية التعذيب السياسي إلى أقصى درجات المكر والقسوة، ويمضي محوراً أيضاً في اتجاه تحول الإنسان إلى حيوان، سواء في ذلك الجلاد الواعي أو الضحية المقهورة ويعتمد تكتيك التعذيب على تقزيم إرادة الإنسان حتى تنهار وهو يلتصق بعالم الحشرة ليمارس معها الوصال، لكن ضالة الحيوان الحشرة هذه المرة قد جعلت المؤلف لا يتنقل باهتمامه إليها، وإنما يظل مع الإنسان ومن ثم تتفخ الدلالة اللانسانية للتعذيب، على أن مشاهد الزنزانة والعنبر والأصوات مكررة لا تضيف جديداً للتجربة، وإن كانت مهنة الراوي «السجين الطيب» وزميله سمي مدير السجن ينضحان المناخ برذاذ واقعي يرطب جفاف المبالغة، ويحدد هوامش المفارقة التي جعلت من «النكتة» قصة نافذة كطلقة الرصاص، وصدق عليها ما يقوله أبو تمام عن الشعر: يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة.

أما القصة الأخيرة في هذه المجموعة «أبو الرجال» فقد حاول المؤلف فيها أن يستخدم أقصى طاقته في شد الوتر الدرامي، وتنمية الوعي الداخلي بالذات، وتفجير الصراع مع العالم، وهي أدوات نجح يوسف إدريس من قبل في توظيفها، وتخليق عوالم باطنية بالغة الرهافة

والعمق والشاعرية، وكاملة الحياة، منها، لكنه هذه المرة يصاب بأسوأ ما يقع فيه مبدع كبير عندما يقلد نفسه ويعتمد على ماضيه الذي يتم تحويله إلى أسطورة، فتحبو لديه جذوة العناية الموسوسة الدقيقة بتماسك الهيكل الذي يصبه، وتتفاقم لديه الثقة في نتائج صنعته، فيعزف حتى عن مراجعة كتابته، وإذا بها مفككة متناقضة، لا ينقذها ما يبرق في ثناياها من وميض لامع لبعض اللغات المدهشة، لقد أصابها الترهل والشيخوخة، وبدلاً من أن تكون نفثات الفنان بشاً للروح فيها تصبح نفخاً في جلد مبقر، بعد أن فقدت الإحكام وسرت إليها عدوى الكتابات الصحفية المستعجلة المسترسلة دون قوام فني يضبط توزيع الأجزاء وتوظيف الإشارات وغزل الخيوط لتكون رسماً دقيق التصميم والتنفيذ، فلا يمكن مثلاً أن يستقيم ليوسف إدريس البناء القصصي مع بروز بعض الزوائد السرطانية التي نكتفي بالإشارة إلى بعضها، لأن تحليلها وبيان فصولها يحتاجان لصفحات طويلة تتجاوز المساحة المقدرة لهذه الملاحظات النقدية، ففي الفقرة رقم ٥ صفحة ٨٠ من المجموعة حديث عن نهر النيل وإرادة الفلاح الرهبة ليس هناك أدنى مجال له في السياق، وفي الفقرة رقم ٧ صفحة ٨٤ فقرة خرافية في تصوير نموذج سلطان الذي تدرج من «قصعة الأسمنت» إلى أن أصبح «مفخرة من مفاخر مصر ووثبتها التي نقلتها من مجرد دولة محتلة في عالم قبيح قديم إلى دولة قائمة تحرر وزعيمة شعوب» إلخ كل هذا الغناء الإعلامي الذي طفق على جلد يوسف إدريس القصصي في نوبة إهمال فني لم تخضع للمراجعة، حتى أنه ينسى ما يقوله عن حركة أبطاله. ففي الفقرة رقم ١١ صفحة ٩٦ يجعل سلطان «غادر القرية ولم يعد لها أبداً» بينما لحظة الرصد الأساسية التي يقع هذا الكلام ضمن ما يهجنس في نفسه من تياربها تدور في شرفة منزله بالقرية، إلى غير ذلك من مظاهر التمزق في هذه الشخصية الغربية، فإذا تلمسنا المحور الرئيسي للقصة وجدناه أيضاً يقع في خط التحولات، لكنه

هذه المرة من موقع إنساني، إلى آخر، من الذكورة إلى الأنوثة، وهو تحول يبالغ في تضخيمه والتهويل من شأنه ومن أطرافه المدببة حتى يفجر جوانب المأساة فيه ويجعله كارثة يختل لها نظام العالم.

ولا أدري كيف يستقيم للمؤلف في رؤيته للعالم أن يشهد دون مبالاة كل هذه الدورات الكونية بين النبات والحيوان والإنسان في تحولاتها المتبادلة ثم يجعل من هذا «السلطان» الاستثناء الأغرب في قوانين الوجود، ومن ثم فإن «العتب» على يوسف إدريس لعدم تحريره الدقة في مختلف مستويات تكويناته القصصية ومراجعتها وضبط نسبها وإيقاع تركيبها ونبض الحياة في عروقها، وهو قادر على كل ذلك، إنما هو بقدر ما ندين له به من متعة فنية رائقة ونحن نتابعه من رواية تحولات الحياة، ورصد حركة الوجود، وإن لم نتبين دائماً الصفاء الكامن في مسار اتجاه هذه الحركة.

## ١٢ - حمزة الحب والثورة

«وما أروع الليل حين يقال في الليل... وفي مثل هذا المكان. ويعلو صوته رناناً له أنين الناي ورنينه. يغني يا ليل، وشع الفجر في الليل، ويا عين ويستل النوم من العين... ويا ليل فيذوب البرد، ويهاجر الظلام ويا عين فترى العين النور ويملاها دفء ومرح!».

ليس من السهل أن نعيش على بطل في عمل روائي في أدبنا الحديث كله، استطاع أن يتكلم عن نفسه - شخصيته وأفكاره ومواقفه - بمثل هذه الوفرة والطلاقة والوضوح التي تبدو في حديث «حمزة» بطل «قصة حب» ليوسف إدريس عن نفسه، بينما هو يسعى إلى تأكيد ذوبان فرديته: مطامحه الشخصية وأحلامه الخاصة في مطالب الشعب العامة وأحلام أمته. ونحن قد نسرع إلى الحكم على حمزة بأنه شخص نرسيبي

مصاب بعقدة الاستمرار ولكن خطأ الحكم عليه بأنه شخص مغرور متعال على الآخرين، ولكن يرى أن واجب الآخرين الوحيد هو أن يستمروا في الإنصات إليه دون مناقشة بينما يكون هو صاحب الحق الوحيد في تلقين التعاليم من مركز الفاهم بكل شيء المحيط بكل شيء علماً.

إننا إزاء حمزة — ما دام قد أصر على أن يتحدث عن نفسه ليحدد معالم شخصيته بهذه الدقة — لا يسعنا إلا أن ننظر من خلال نفس الزاوية التي ننظر من خلالها إلى نفسه وليس هذا استسلاماً من جانبنا لرؤية المؤلف، كما أنه ليس خضوعاً «لتعاليم» حمزة، وإنما هو بحث حقيقي عن معناه، باعتباره إنساناً واثراً من خلال ذلك التقابل — لا التناقض ولا التطابق — الذي لم يكن هناك مفر من وقوعه بين كلمات حمزة وبين مواقفه. فإن حمزة الذي لم يشغل نفسه بالبحث عن «الحقيقة» — على المستوى الفلسفي المجرد ولا على المستوى الشخصي — كان مطالباً على الدوام بأن يبين حقيقته، إنه لم يشغل نفسه بالبحث عن حقيقة مطلقة ما دام يعرف أن النقص لا يمكن في عالم المطلقات وإنما بعشور النقص في عالم الواقع المادي المحدد بظروفه وملابساته. كما أن حمزة الذي كان يعرف أن هذا النقص الواقعي لم يكن قدراً لا يمكن التخلص منه — بدليل أن محور حياته كان هو النضال ضد هذا النقص — فإنه كان يعرف أيضاً أن التخلص من هذا النقص لن يكون وصولاً إلى نوع من «الكمال» وإنما سيكون نضالاً دائماً ضد النقائص القائمة وضد كل ما يجد من نقائص لم تكتشف، أو لم تحدث بعد. كذلك فإن حمزة الذي يطالعنا منذ بداية الرواية مزوداً بكل أدوات كفاحة، الأفكار في دماغه ورشاش البرتا بين يديه، كما لو كان «بطلاً جاهزاً» مستعداً للقيام بالدور الذي لا ريب أعده له المؤلف من قبل — أقول إن حمزة هذا «البطل الجاهز» لم يترفع عن أن يعدل «أسلوبه» في التفكير — أو على الأقل هذا

ما يقرره بنفسه - حينما نزع عن نفسه آخر آثار فرديته بوقوعه في الحب وتزايد امتزاجه مع الشعب - بالصورة التي تبدى بها الشعب أمام ناظري حمزة وناظري خالقه : يوسف إدريس .

ولكن حمزة ، بكل ما كان مزوداً به من أفكار وأسلحة ، ورغم حبه ، لم يكن يملك أن « يغير » منهجه « الفكري » أي أن تتحول أفكاره وأسلحته ووجهه إلى روابط حقيقية تشده ، لا إلى ملامح شعبه الخارجية التي لا شك في طبيعتها . وإنما إلى روح هذا الشعب حيث تراكمت خبرته وحكمته لا تكاد تصل إليهما يدان . هكذا كان حمزة ثورياً أصيلاً بإصراره على القتال ، بأفكاره وسلاحه ، عقله ويده ، من أجل تغيير الواقع بما يحق مصلحة شعبه وحرية ، ولكنه - رغماً عنه وعن منهجه العلمي - ظل ثورياً ناقصاً حينما لم يستطع أن يمنح أفكاره ودوافعه وأسلوبه نفس أصالة أهدافه ، وأن يعمق ارتباطاتها بالواقع الذي يصارعه .

لقد وعى حمزة حقيقة أن الواقع متغير ولا يمكنه أن يركن إلى الجمود وهو يعرف أن تغير الواقع رهن بعمل الناس المتكاثرات المتراكمة أبداً ، ورهن بوعي الناس بمصالحهم وقوتهم على التجمع ، وهو يعرف أن وعيه النظري بهذا القانون العلمي - قانون التغير الاجتماعي المطلق المرتبط بوعي الناس وعملهم - يعرف أن هذا الوعي لا يمكن أن يكتمل ويتحقق ما لم يرتبط بواقع هؤلاء الناس الذين عاشوه والذين يعيشونه ، وبهؤلاء أنفسهم وبصورة مباشرة ومنظمة . ولكنه في الحقيقة ظل مكتفياً بالسطح الظاهر من هذا الواقع الإنساني ، على المستويين الاجتماعي والفردى . إن عمق المجتمع - وعمق أفراداه أيضاً - إنما يكمنان في تاريخهما . ولا بد من الغوص إلى هذا العمق حتى يمكن اكتشاف الجزء الأكبر من الحقيقة ، حقيقة التكوين الفكري والنفسى لهؤلاء الناس الذين سعى حمزة إلى أن يعلمهم وأن يتعلم منهم . حقاً لقد تحدث حمزة حديثاً

رائعاً عن حادثة تاريخية بعينها، عن مظاهرة ٦ مارس ١٩٤٦ الدموية في الإسكندرية، ولكنه لم يتحدث سوى عن المعنى «الشعري» الذي لا شك في واقعيته لهذه الحادثة. تحدث عن قدرة الشعب على القتال وخوض المعارك، ولكنه أبداً لم يتحدث عن المعنى التاريخي المحدد لتلك الحادثة أو للحوادث المتشابهة، وهو أن قسماً معيناً من الشعب، القسم الذي يسمونه «الغوغاء» قد اكتشف أن العنف هو الطريق الوحيد للخلاص من المحتل. وقد اكتشف حمزة شيئاً قريباً من هذا المعنى، ولكنه حينما مضى يستعيد ذكرى ذلك اليوم الدرامي كان مشغولاً بإقناع حبيبه بأن الشعب قادر على القتال، حينما اصطدم بفكرتها المستعارة من ثقافتها الغربية التقليدية عن عجز الشعب المصري عن القتال وعن طبيعته المسالمة. ولكن حمزة ما كان ليهتم بإثبات رأيه في هذه القضية – أو لما كانت تشغله هذه القضية حتى يصبح من اللازم عليه أن يكون له رأي فيها على الإطلاق – لو لم يكن قد احترق اللجوء إلى شقة فاخرة مثل شقة بدير المحامي الثري، ولو لم يكن قد حبس نفسه ونضاله داخل جدران المدينة التي تزيف الكثير من أصالة الشعب نفسه وتمنحه بمدارسها وأجهزة اعلامها المزودة بالكثير من الثقافات المستعارة المعادية – فكرة مغلوطة عن نفسه وعن قدراته. ما كان حمزة ليشغل نفسه بإثبات قضية قدرة الشعب المصري على القتال، لو أنه كان يتحدث إلى الشعب المصري نفسه في المكان الذي تعجز فيه المدينة بثقافتها المستعارة من العدو الذي ترغب في الخلاص منه، تعجز عن تزيف فكرة الشعب عن نفسه وإحساسه بذاته، ولو أن حمزة كان يتحدث إلى الفلاحين مثلاً، أو إلى هؤلاء الشبان الذين أحرقوا بملابسهم، الممزقة والمبللة بالترول «كشك» الجنود الإنجليز في مظاهرة ٦ مارس في الإسكندرية، دون أن يبحثوا عما إذا كانت لديهم القدرة على القتال أو يعجزون عنه. ولقد اكتفى حمزة بأن يكتشف بساطة المعلم «إسماعيل أبودومة» وصرمه



وكرمه وقدرته غير المحدودة على العمل والعطاء والحب، وكان هذا الاكتشاف من جانب حمزة رائعاً في إنسانيته، وإن ظل غارقاً في السذاجة إلى حد بعيد. لقد بدا الشعب من خلال تجارب حمزة وذكرياته، وكأنه جموع من الكرماء المبسوطي الأيدي، الشجعان الأقوياء المردة، وكان عصوراً من الاضطهاد والإفقار والتجهيل والإرهاب الوحشي لم تترك على روح هذا الشعب وجسمه وعقله بصماتها المشوهة الكريهة - رغم ذكريات حمزة عن عزية عمال الدريسة وأحوالهم المتدهورة التي يصفها حمزة في ذكرياته أيضاً بطريقة شاعرية الأمر الذي يجعل تفوق قاهري الشعب وسيطرتهم عليه شيئاً غير مفهوم ولا تبرير له. . حتى من وجهة نظر حمزة نفسه.

لماذا استطاع المستعمر أن يقهر الشعب إذا كان الشعب بمثل هذه البطولة والشهامة والكرم؟ لأنه كان يفتقد إلى التنظيم فقط؟ أم لأن أكثر فئات الشعب قدرة على التجمع - وبالتالي على خوض نوع من القتال المنظم وهم العمال والأفندية - كانت قد ارتبطت مصالحهم بالمدينة التي فضل حمزة أن يهرب إلى أحد شققها الفاخرة، حتى إذا طردته المدينة - وبدير هو مندوبها - فضل أن يلجأ إلى مقابر المدينة. ولأن تلك الفئة نفسها كانت قد تسربت إليها أمثال تلك التصورات عن عجز الشعب المصري عن القتال بطبيعته المسالمة، والتي شغل حمزة نفسه بدحضها، بدلاً من اللجوء مباشرة إلى من أبدوا الاستعداد الفعلي للقتال من أجل تنظيمهم وخوض المعركة من قلب صفوفهم؟

إن ما يلفت نظر حمزة في تاريخ الشعب هو المواقف والأفعال. لقد استوقفه في حادثة ٦ مارس فدائية الصبية والشبان الفقراء - الغوغاء واندفاعهم الشيطاني لمواجهة الموت وبهدف إبادة العدو. . . ولكنه أيضاً لم يغفل عن انسحاب لابس الجلابيب النظيفة والبدل الأنيقة من

الميدان، الذي أصبح ميداناً حقيقياً للقتال والموت، وتحولهم إلى مجرد متفرجين. لقد اكتشف حمزة في ذلك اليوم معدن الشعب الحقيقي كما اكتشف انقسامه وقرر الانحياز إلى جانب «العنف» الذي رأى الغوغاء، يمارسونه، كما رأى الأنيقين يتجنبونه وإن كانوا يهللون له ويشغفون بالتفرج عليه. ثم دخل في مناقشة مع أستاذ أكاديمي سفسطائي متأنق، وقال حمزة كلاماً لم يعد يذكر منه سوى نهاية حديثه، «لن يخرج المحتل إلا بالقوة وبالقوة فقط سيحرر الشعب»، ولكنه لم يعد يذكر أن القوة إنما استخدمها قسم واحد من هذا «الشعب». لقد نسى ذلك الانقسام الغريب في صفوف الشعب أمام استخدام القوة في ميدان ٦ مارس المفزع، لقد اكتشف حمزة من خلال موقف محدد قيمة «العنف» ولكنه لا يبدو في الرواية حاملاً لمسؤولية الثورة ضد المحتل لا يمكن أن تنجح إلا بالعنف فإن العنف لا يمكن أن يستخذه دون تردد إلا أولئك الذين يواجهونه في حياتهم بالفعل، أو أولئك الذين يكتشفون قيمته بالوعي الثوري مثلما فعل حمزة.

ومع هذا، فلا بد من «مد الخطوط إلى نهايتها» كما يقول حمزة نفسه. لقد رأى حمزة في يوم ٦ مارس، أبناء الشعب في «جموع» كبيرة وهم يمارسون العنف الثوري: يستخدمون القوة الهوجاء في مواجهة قوة المستعمرين الهوجاء، وكانت قوة الشعب في ذلك اليوم — كما كانت دوماً قبل ذلك — غير منظمة. وعرف حمزة كما قال بعد ذلك أن الشعب «محتاج إليّ ومحتاج لغيري علشان ننظمه وندخل بيه معركة الفاصلة». ورغم هذا فإننا لم نر حمزة وهو ينظم الشعب. فبالصورة التي رأيناها لا يكون مفهوم تنظيم الشعب عند حمزة سوى اختيار أي مجموعة من الأفراد يبدوون قادراً من الطيبة وحداً أدنى من تحمل المسؤولية — وأحياناً لا يبدوون حتى هذا الحد الأدنى كما رأينا من سعد الذي قد أسرع بعد حريق ٢٦ يناير إلى التخلي عن النضال والاندماج في حياة منحلة كريمة

- لكي يقودهم حمزة من أجل إطلاق الرصاص على بعض جنود المحتل، أو تفجير قطعة من الديناميت أو قطعتين، حتى يتم القبض عليهم أو يقتلوا. بهذا الشكل لا يكون انتصار، الكفاح المسلح أكثر من أمنية شريفة تطوف بصدر حمزة وزملائه، أما سلوكهم فلم يكن سوى مغامرة لا تؤدي إلى نتيجة. إن رؤية حمزة التي تكشفت في ميدان ٦ مارس الدموي لم تكن تؤدي إلى مثل هذا السلوك وهذا التصور عن تنظيم الشعب لخوض الكفاح المسلح وممارسة العنف ضد المحتل. إن تنظيم الشعب لا يتم إلا من خلال وجود الثوريين المسلحين بالوعي العلمي وبروح القتال حيثما توجد مجتمعات الشعب الكبيرة - التي يمارس المحتل ضدها أكبر قدر من القهر والعنف - من أجل توعية هذه الجموع بمصالحها وتنظيم قدرتها الموجودة فعلاً على القتال، تنظيم عنفها هي الخاص، من أجل تحويل كل غضب إلى سخط، وكل سخط إلى تمرد، وكل تمرد إلى انتفاضة، وكل انتفاضة إلى ثورة. الشعب المقهور الذي تم إفقاره وتجهيله غاضب أبداً، متفجر بالرغبة في العنف على الدوام. وعلى الثوري أن يزود هذا الغضب بالوعي وتحويل الرغبة في العنف، التي قد تنفث في عراك شخصي مع أحد الجيران أو الزملاء - كما يقول فرانز فانون - إلى روح للقتال لا تستقر إلا بعد الانتصار النهائي على العدو المحتل، ليس في ميدان الحرب فقط، وإنما في ميدان الإقتصاد والفكر والأخلاق أيضاً. ولا يمكن لهذه المهمة أن يحققها الثوري ما لم يكن قد مزج وعيه النظري بقوانين التطور والصراع الاجتماعية وقوانين العمليات العقلية والنفسية لدى الأفراد، وقوانين الإقتصاد السياسي والتقدم التاريخي، أقول إن الثوري لا يمكن أن ينجز تلك المهمة ما لم يمتزج وعيه النظري بكل تلك القوانين العلمية مع «خبرة» شعبه المتراكمة عبر العصور، خبرته في القتال والمقاومة لا من أجل الحرية السياسية وحدها، وإنما من أجل التحرر من الخرافة والجهل

والتواكل والسلبية والفهلوة والسذاجة والفردية والجشع . . . وكل ما لم يحسن حمزة أن يكتشفه في الناس . لقد اكتسب الناس في تاريخهم ومن خلاله لغة وطريقة معينة في التفكير والتعامل، اكتفى حمزة برؤية الجانب «الطيب» منها فحسب، كما اكتسبوا خبرات معينة في التجمع والتنظيم والاستفادة من ظروفهم الجغرافية والاجتماعية إلى أقصى حد، ولم يحاول حمزة الاستفادة من هذه الخبرات . ولهذا فقد كانت معرفته بشعبه ناقصة إلى حد كبير، ولهذا لم يكن ليكتب له - في هذه الحالة - النجاح في قيادة معركة هذا الشعب .

ورغم هذا فإن حمزة الثوري - سواء بأصااته أم بجوانب القصور فيه - لم يكن ثورياً عادياً . ذلك أنه كان قد أخذ على عاتقه مهمة تحقيق ثورة غير عادية . إنه يعرف أن المسألة ليست مسألة الإنجليز وحدهم، وإنما هي مسألة الشعب ومستقبله في المائة سنة المقبلة . . . ولحد ما العيشة تبقى لوكس» . وهو يستمع إلى «مارش العبيد» من موسيقى تشايكوفسكي، فتموج أمام عينيه الأشياء، وتتراقص الظلمة، وتخفق الحجرة بأنات كالأشباح، ولكنه يستمع أيضاً إلى الموالم الشعبي من زميله العامل سيد إبراهيم، فيحمل إليه روعة الليل ويشع الفجر منه، وينادي العين فيشعر بالنوم وقد تسلل منها «ويذوب البرد ويهاجر الظلام . . . ويرى بالعين النور ويملاها دفء ومرح»، ها هو بين العالمين، عالم معركته القائمة بالعقل - في الجزء الذي حدده لنفسه منها، وعالم المستقبل الذي يحلم به لشعبه ويقا تل الآن من أجل خلق الفرصة لإيجاده . عالم الموسيقى العقلية الخالصة المحملة بشمرات وجدان فنان عبقرى انفع ل بالآام البشرية، ولكن البشرية لا تستطيع كلها أن تستوعب فنه العظيم، وعالم ذلك الموالم الذي أبدعه قوم حمزة أنفسهم من خلال عذاباتهم وآلامهم الفادحة، وآمالهم الهائلة بالخلاص والتحرر . عرف حمزه أنه لكي لا يتمزق بين العالمين، عالم الآن وعالم

المستقبل، عالم الواقع وعالم الأمل، عالم الإبداع من خلال التمزق والجوع وعالم تذوق الجمال من خلال الانفعالات والتأمل، عرف حمزة أنه لكي لا يصبح جسراً مشدوداً بين الضفتين انهيار من وسطه فأصبح تأكيداً بارزاً على انفصالهما بدلاً من أن يكون الرابط الوثيق بينهما، ولكي تتوازن داخله مهام الحاضر وأحلام المستقبل، أصالة الواقع وإنسانية العذاب والمتعة، عرف حمزة أنه لا بد لكل هذا أن يكون هو نفسه واضحاً للآخرين، وإن لم يعرف أنه لا بد أن يكون فهمه لحقيقة هذا الانفصال الذي لا بد من رآب صدعه واضحاً شديد الوضوح للآخرين كذلك. لا بد لهذا الانفصال والسعي من أجل تحقيق الربط بين أطرافه أن يكون واضحاً لسيد إبراهيم الذي غنى الموال لحمزة ولم يشعر معه بما أحسه حمزة، وواضحاً لبدير وفوزية اللذين استمع معهما إلى موسيقى تشايكوفسكي ولم يعانينا معه ما عاناه.

ولقد عرف حمزة أنه وهو الثوري العقائدي، الذي ركب شخصيته من خلال وعيه وتناقضاته، عرف كم هو مختلف مع هذا الواقع ومتناقض معه في كل شيء. إن الأشياء تكتسب معه معنى ومضموناً وجوهرًا جديدًا فهو عقلي ومؤمن بالعلم، وبالتغير المطلق وبقدرة الناس على أن يحدثوا التغيير بأن يتغيروا هم أيضاً، وبأنه مهما اختلفت الدوافع فالمهم هو الهدف طالما أن الهدف هو الذي يطور الدافع، وبأن الناس خلقوا ليحبوا ويسعدوا، وبأنهم يحسون الحب مثلما يحسون الخوف والفرح والكراهية وبأن الحب الحقيقي علاقة مادية تقتضي زمناً وعشرة وتجربة مادية يمر بها الرجل والمرأة فتصهرهما في بوتقتها، وبأن تجربة الحب لا تكتمل أبداً، ولا يمكن للحب أن يتجسد ويصبح حباً حقيقياً ما لم يكن هناك ما يقابله عند الطرف الآخر. ورغم هذا — رغم كل هذه المعرفة — فهو يعرف أيضاً أنه إنسان عادي وليس بطلاً، وأنه يعاني من نفس المشاكل الجنسية والنفسية التي يعانيها أمثاله من الشبان. إننا بهذه الصورة نواجه شخصية

لا نكاد نتعرف فيها على مصر التي دأبت على الوجود حتى ثلاثينات قرننا هذا. لقد تم صبغ العقل المصري بصبغة الثقافة الغربية - بعد أن تم انقسام المجتمع إلى طبقات كل مجتمع تسوده العلاقات الرأسمالية الحديثة - وبعد أن أصبح هناك من المصريين من يرون - وفقاً لمصالحهم وطاقتهم - أن المقاومة تطاول على أقدار الإنجليز المتحضرين العظام العتاة. كما أصبح من المصريين من يرون أن المقاومة المجدية هي في الارتفاع بمستوى أخلاقنا وتعلمنا للنظام، ومن يرون أن المقاومة تكون بالمفاوضات والحصول على ما يمكن الحصول عليه، ومن يرون أن المقاومة تكون بالمقاطعة الاقتصادية وبالمظاهرات ومن يرونها بالاغتيالات الفردية أو الاعتصام بالدين، ومن يرونها بالحرب الشاملة يشنها الشعب كله على جيش الاحتلال. وكان حمزة هو بطل مصر حينما عرفت أن العنف هو الطريق الوحيد إلى الحرية فاستعادت بهذا جزءاً من أصالتها القديمة حينما بدأت تواجه الغرب الحديث في أواخر القرن الأسبق وأوائل القرن الماضي. ولكن حمزة لم يكن يستطيع أن يشير قضيته بنفس مصطلحات عصر سليمان الحلبي ولا بمصطلحات عصر عبد الله النديم، فهذان كان مصدرهما الفكري الأساسي هو الجانب المضيء من تراث شعبهما الثقافي. أما حمزة فقد جاءت مصطلحاته من الجانب المضيء من ثقافة غربية، إلا أنه لم يستطع أن يصوغ تلك المصطلحات بحيث تصبح ثقافته الثورية امتداداً للجانب الثوري من عقل أمته. حقاً لقد اتصفت حمزة بصفة العلم الذي لا يعرف التفرقة بين الأوطان. ولكن هذا العلم، علم الثورة هو علم تغيير المجتمع، لا يتعامل مع مواد جامدة، وإنما هو يتعامل مع تكوينات البشر الاجتماعية ومع أرواحهم ونفوسهم كأفراد، لذلك كان على حمزة أن يشرح لنفسه كثيراً. أن يقول ما يعرفه كثيراً حتى يمكن للناس أن يدركوا كنه هذا المقاتل من أجل أشياء يتمنونها ولكنه الذي يتحدث بلغة بعيدة

عن كل ما اعتادوا سماعه من كلمات . ولم يكن ثمة من سبيل أمام حمزة لكي يتحدث بلغة يفهمونها سوى أن يحاول معرفة لغتهم ومصدر تلك اللغة، تراثهم الاجتماعي والثقافي والنضالي كله . لقد رأى حمزة أنه مطالب على الدوام بتوضيح كل شيء ، أفكاره وتصرفاته ومواقفه وسلوكه وارتباطاته وعرف أنه يقدم نفسه باعتباره نموذجاً لذلك الوعي الجديد وللإنسان الجديد - تعبيراً عن أوضاع اجتماعية جديدة - ليكتشفها الآخرون من خلاله . وعرف أن عليه ألا يتركهم يرفضونه لمجرد نفورهم من خروجه على ما اعتادوا عليه وأن عليه أن لا يتركهم ليقنطوا به على سبيل تقليده، هذا النوع الأعمى من الاقتداء الذي لا يؤدي إلى توليد المزيد من الشوار - وظيفة الشوري الأساسية، وإنما كان عليه أن «يغيرهم» . وهو يساعدهم على التغير بكلماته المحملة بوعيه، وتشجيعهم على اتخاذ مواقف جديدة - ولكن مثلما كان على حمزة أن يوضح نفسه للناس، كان عليه أيضاً أن يجعل الناس واضحين له بالدرجة نفسها . ولم يكن من الممكن أن يحصل حمزة على هذه الدرجة من الوضوح إلا من خلال استقراره لتاريخ هؤلاء الناس وما يحتويه هذا التاريخ من معرفة وخبرة وحكمة ونضال لا أن يتوقف عند طيبة قلوبهم، أو مجرد إقناع الذين تم تزييفهم من بينهم بقدرة الشعب على القتال . كان لا بد لحمزة، حتى يشرع فيه الذي لا شك فيه بإنسانية قومه، أن يكف عن ترديد كلامه بمصطلحات لا يفهمها سوى أمثاله من قارئ الكتب ولابسي النظارات . كان عليه أن يخلع نظاراته وهو يتكلم حتى يتبين وجه الناس الحقيقي، من خلال ملامحهم وإحساسه بها، وليس من خلال ما استظهره ووعاه من كلمات عظيمة شديدة العلمية . تماماً مثلما اكتشف القيمة الحقيقية لوجود هؤلاء الناس ولزحامهم حينما سقطت النظارة فقادته غريزته إلى الزحام الذي كان لا بد أن تبعده نظاراته عنه .

ولكن حمزة لم يكن ثورياً فحسب، وإنما كان عاشقاً كذلك . أما

نحن فلا يسعنا إلا أن نتساءل عن جدارة هذه العاطفة بالاحترام، تماماً كما يتساءل حمزة في ليلة مواجهته المؤلمة والمعادية لنفسه بعد أن كاشف فوزية بحبه وبعد أن رفضت فوزية حبه ذلك الرفض الخشن الغليظ. ليس من المنطقي أن نتساءل عن جدارة هذه العاطفة بالاحترام، وهي العاطفة التي كان من الممكن أن تشغل ذهن حمزة ووجدانه وإرادته عن التفكير في قضيته والعمل من أجلها. ألم يكن من الممكن أن يتنامى ذلك الإحساس الفردي بالعزلة الذي يهيء أسباباً معقولة للنكوص والتخلي عن المسؤولية، وذلك الإحساس الذي جعله يضيف إلى تعليماته لفوزية... «يعني كأنني في جزيرة معك»، وما تبع الإضافة من أفكار تسربت من لاوعيه الجاري إلى منطقة التفكير الواعي القريب من الإرادة الفاعلة... «في جزيرة معها وهي الطبيعة واللامسؤوليات، كم يبدو هذا رائعاً... وهل ستسير حياته كلها هكذا معارك وكفاحاً وتربصاً وحذراً... كم تبدو الراحة والتمتع الصغيرة التي لا يزاولها حلوة... كم يبدو بيت وزوجة وأولاد جميلاً؟ أحياناً يهفو إلى قضاء يوم على شاطئ البحر في مصيف، وأحياناً يود الذهاب إلى الأوبرا، أحياناً يريد أن يرى أوروبا». وكيف يمكن أن ينمو الحب جنبا إلى جنب مع الخوف والتربص، والرغبة في القتال؟ كان حمزة يملك الكثير من التحفظات على فكرة الزواج والحب التي كان بدير يلح بها عليه، كان مؤمناً بأنه ليست له حياة خاصة، وأنه قد وضع نفسه وحياته في خدمة الشعب، وأن مطامحه الخاصة هي بالضبط مطالب الشعب العامة، وأنه وإن كان لا بد سيتزوج، إلا أن زواجه لا بد أن يخدم قضيته لا أن يكون على حسابها وأنه وإن كان لا بد سيكون له بيت... ولكنه يجب أن يكون بيتاً يهيء له فرصة كبرى لخدمة الشعب. كذلك فقد استطاع حمزة أن يقنع نفسه «بحقه» في الحب، وبضرورة أن يواجه فوزية بحبه من خلال تلك الفكرة النظرية التأملية المحضة التي تقول، أو التي يقولها هو لنفسه، بأنه رجل «يؤمن بالعلم ويؤمن



بالحب . . . ويؤمن أن الناس وجدوا ليحيوا ويحبوا ويسعدوا فليس عيباً أن يحب فوزية إذن . . .

هكذا منح حمزة لنفسه «حق» أن يحب وأن يحيا وأن يستشعر السعادة الفردية والخاصة من خلال عملياته العقلية التي كثيراً ما تنجح إلى التحليل والتأمل و«تفصيل» المسائل كما قالت فوزية . ولكن حمزة - حتى بتلك النزعة التأملية - كان قد أزاح الكثير من العوائق الاجتماعية التي تقف بين الإنسان والطبيعة . إنه وهو المقاتل من أجل بني جلدته ضد كل ما يحرمهم من ممارسة الحياة التي تكفل لهم بشريتهم حقهم فيها، وهو الذي يكشف من خلال المعركة واتصاله المستمر والمتجدد بأنواع مختلفة من البشر، يكشف الينابيع الحقيقية لوجدان الإنسان، البساطة والصدق والركون إلى الفهم المباشر للأشياء وللعلاقات وللناس وللأفكار، والثقة في العمل وفي المستقبل، والارتباط التلقائي - النفسي والعضوي - بين نصفي البشرية - الرجل والمرأة، الذكر والأنثى، هذا الارتباط الذي يتخذ صفة الوضع الطبيعي والعفوي الذي تريده الطبيعة نفسها ويفرضه قانون الحياة . أقول إن حمزة هذا ما كان بوسعه حتى وإن استخدم كل ما يعرفه من الأقوال النظرية عن ضرورة الزواج الذي صفته كذا وكذا، والحب الذي له كيت وكيت من الصفات، أقول إنه مهما استخدم من مثل تلك الأقوال فقد كان بوسعه أن يقف في وجه القانون الأسمى للطبيعة، قانون امتزاج الذكر والأنثى، أو في وجه القانون الأكثر سمواً للطبيعة الإنسانية . قانون بحث كل من الرجل والمرأة أحدهما عن الآخر، عن شبيه لذاته ومكمل لها ومأمّن لمخاوفها وتجسيد لرغباتها . وكانت فوزية بالنسبة لحمزة - كما هو بالنسبة لها - ذلك الشبيه والمكمل والمأمّن والتجسيد . إن محاولة حمزة المستمرة من أجل إزاحة العقبات الاجتماعية من طريق الإنسان، والتخلص من الموانع التي فرضها التباين الطبقي أو التعليمي أو الجنسي بين البشر - أقول أن هذه المحاولة كانت

تفرض عليه أن يزداد اقتراباً من البساطة والصدق والفهم المباشر الواقعي للأشياء وللعلاقات وللناس وللأفكار، وكانت تفرض عليه أن يثق بالعمل وبالمستقبل - إن لم تكن هذه الثقة هي ما ولدت نزوعه إلى إزاحة تلك العقبات والموانع. إن هذا النزوع - وبتعبير آخر هذه الثورية هي ما تدفعه إلى اكتساب المزيد من الثقة بالإنسان والمزيد من فهمه.

إلا أن حمزة - ذا النزعة التأملية التي لم تغلب على قدرته على الفعل - كان يقف من الحب، من العلاقة السوية بين الرجل والمرأة - موقفاً مليئاً بالتحليل والتأمل والاستنتاج والرغبة في المناقشة. إن تحفظاته لم تكن في الحقيقة سوى الموانع العقلية التي وضعها بين قلبه وجسده وبين التكامل الإنساني كرجل وذكر. كان حمزة من هذه الزاوية بعيداً عن الطبيعة أو عن الوضع الطبيعي الذي تفرضه الحياة نفسها، بعيداً عن أن يكون التجسيد الصالح للثورة التي يطمح للقيام بها. ولكنه في اللحظة التي بلغت ثورته فيها حد الاكتمال، حين أصبح مهياً لخوض القتال الفعلي، وللاتصار أو الموت. . حينما أصبح مستعداً للقيام بالعمل المباشر - من وجهة نظره - من أجل تصحيح الوضع الاجتماعي وإعادة سيادة القانون الطبيعي بين البشر. . في هذه اللحظة أصبح حمزة أيضاً مهياً للحب. كذلك فإن نزعة حمزة التأملية وقدرته على التحليل ورغبته في البحث عن الأصول واكتشاف العلل وتيارات الاندفاع، لم تكن نزعته تلك ورغبته مجرد ثروة لغوية أو ضياعاً لفظياً في غابات الكلمات المجردة، وإنما كانت تعبيراً أصيلاً عن رغبة هذا المثقف العلمي الذي خرج من قلب فئة من المجتمع تتعامل مع العالم أساساً بأيديها، وتنبع أفكارها مباشرة من خلال العمل - من خلال احتكاك الإنسان بالطبيعة والآلة والمجتمع أقول أن تحليلاته وتأملاته إنما كانت تعبيراً عن رغبته الحقيقية في الوصول إلى مبرر لفعل «الحب». فالحب عند حمزة - علاوة على كونه تلك العلاقة الشخصية والعمل الفردي

بصورة كاملة — لم يكن مجرد عاطفة أو شعور وجداني يحمله بمفرده  
 للمرأة التي يحبها. وإنما كان أساساً شعوراً متبادلاً بينه وبين هذه المرأة،  
 إنه لا يستطيع أن يسميه حباً قبل أن تبادله المرأة شعوره. ثم لا بد بعد  
 ذلك من ممارسة هذا الحب، لا بد من فعله. وهذا هو ما علمته فوزية  
 إياه، الحب لا يناقش، الحب يؤخذ. إن المضمون العملي لتلك الكلمة  
 لا يمكن أن يتحقق إلا بين الإثنين معاً ومشاركتهما سوياً، لا في عملية  
 الحب وحدها. وإنما في عملية الحياة جميعاً: في الكفاح كما فعل في  
 العمل، في الهرب كما في الإعداد للثورة، في التفكير كما في تطبيق  
 الأفكار، في ممارسة الحب كما في تربية الأطفال. ولذلك فإن حمزة  
 لم يكن مجرد نموذج جديد من الثوار، وإنما كان نوعاً جديداً من العشاق  
 أيضاً، وكان عشقه نوعاً جديداً من الحب. ومثلما كان عليه — لكي تنجح  
 ثورته — أن يعود بوعيه العلمي الجديد إلى يتابع التكوين النفسي والتراث  
 النضالي الحقيقي الذي أبدعه شعبه وأذخره، فقد كان عليه لكي ينجح  
 حبه أن يعود رأساً وفي صدق كامل إلى الاحتياجات العميقة والملحة  
 لروح الإنسان ولجسده، العودة إلى المصدر البسيط لسلوك الإنسان،  
 احتياجه وتوافق رغبة الآخر. وبينما لم يستطع حمزة أن يعثر على بداية  
 الطريق الصحيح لنجاح ثورته طوال الرواية إلا حين سقطت نظارته وقادته  
 قدماء وغريزته إلى زحام الناس وكف المؤلف عن الكتابة، فقد كانت  
 فوزية الطرف الآخر في عملية الحب — قادرة على أن تفقد خطى حمزة  
 نحو البداية الصحيحة لممارسة حبه في بداية علاقتهم المبكرة، وهكذا  
 لم يكن حب حمزة هروباً من واجبه، أو محاولة غير واعية للتشاغل عن  
 مهمته الأولى الوحيدة في الحياة، مهمة الثورة وإعادة الأوضاع السوية  
 والطبيعية بين البشر، وإنما كان الحب استكمالاً لإنسانية حمزة.  
 وتصحيحاً لوضعه هو الشخصي، من أجل أن يكون أكثر صلاحية للثورة.  
 إن نزوع حمزة منذ البداية نحو تصحيح علاقة الإنسان بالطبيعة  
 وإزاحة العقبات الاجتماعية المشوهة بينهما، هو الذي نما في مكان بعيد

إلى حد كبير عن تعقيدات المدينة الاجتماعية، أقول: أن هذا النزوع، إنما يتبدى واضحاً أكثر ما يكون الوضوح في تلك اللحظات التي تتداخل فيها أحاسيسه الاجتماعية مع ذلك «الجزء» البسيط من «الطبيعة» الذي تبقى عليه المدينة بشوارعها المسفلتة وأبنيتها الحجرية وضوضائها الصناعية المرهقة. فالشمس ليست هي ذلك النجم المطلق السابح في الفضاء، مشرقاً وضيئاً أو يوشك أن يغيب. والبرد ليس مجرد الإحساس بانعدام الدفء أو ارتعاشة الأوصال أو انخفاض درجة الحرارة، الشمس والبرد وبقية عناصر الطبيعة التي تتمكن من النفاذ إليه من خلال شوارع المدينة تكتسب عند حمزة معنى إنسانياً متعلقاً بوضعه هو الإنساني الفردي. أو بإحساسه أو فكره الجماعيين. . «وأتاح له الصباح أن يجعل عقله أكثر سيطرة على نفسه، خاصة وأن الصباح كان برودة ترد الصواب، برودة تجعل الإنسان يرى الأشياء في وضوح، بل وتفقد أشياء كثيرة ما يحيطها من بريق ويبدو على صورة أقرب ما تكون إلى الواقع الذي مسح عنه الخيال». . «كانت لا تزال صباحاً، والشمس توزع صفرتها على الناس والأشياء بسخاء. . وتآلم حمزة لمنظر الناس وكان قد مضت عليه شهور وهو في سرداب تحت الأرض خرج منه يوماً. كانت فيهم ملامح أهل القاهرة الذين يعرفهم ما في ذلك شك، ولكنهم كانوا غير الناس الذين رأهم لشهور طويلة قبل الحريق. . هاهنا نرى حمزة والطبيعة والناس معا. إن الانهيار الذي يعانيه حمزة أو يشاهده، انهيار الآمال والتوثر بعد إذ خيل إليه أنه فقد حبه، أو بعد حريق ٢٦ يناير وضرب موجة المد الثوري في معركة القتال على يد الاستعمار والملك، هذا الانهيار إنما ينعكس في نظر حمزة على الطبيعة والناس في وقت واحد. إنه لا يستطيع أن يستشعر جمال الصباح دون أن يرتبط البرد في تفكيره بضرورة التيقظ والانتباه والمقاومة. ولا يستطيع أن يستشعر روعة إشراق الشمس بينما هو يعلم كم من الآمال العظيمة قد تحطمت في صدر هؤلاء

الناس المحزونين المُصْطَبِعةً وجوهمهم بالصفرة، صفرة الشمس التي تولد - في نظر حمزة - ميتة أو حاملة لون الموت وجراثيمته. إنهم قد يزدحمون نفس الازدحام ويسرعون إلى عملهم نفس الإسراع. ولكنه زحام صامت لا ينم عن حياة وإن نم عن كثرة مبعثرة مترهلة مشلولة. وهي سرعة مفزعة خائفة، سرعة «أشياء» تصطدم ببعضها فتتحرك بدافع من الغريزة الهوجاء وليس بدافع من الوعي الهادف. لقد تحولوا في نظر حمزة إلى شخوص مصطفة تحمل لون الشمس الصفراء الميتة. إنه يعكس إحساسه البشري، وضعه الإنساني الخاص والذاتي على موضوعية الطبيعة وموضوعية الآخرين، لكي تستحيل في داخله إلى عنصر من عناصر وجوده ومسببات فعله، متفاعلة معه في مشكلاته القائمة وفي الحل الذي قد يصل إليه.

وهكذا كان حمزة - الذي أبدعه يوسف إدريس - تعبيراً حقيقياً عن ذلك الجيل من الثوار الذين عرفوا أن الثورة هي علم تغير المجتمع، وإن الحرية ليست مجرد الاستقلال السياسي وطرد المستعمر، وإن الحرية نفسها - بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية - لا يمكن الحصول عليها في صورتها النفسية الأصلية، ما لم يشق الشعب إليها طريقه بالعنف المنظم في مواجهة عنف المحتل المنظم كذلك. ولكن حمزة أيضاً لم يكن مجرد تعبير عن الجوانب الطيبة من ذلك الجيل. لقد التزم يوسف إدريس الحقيقة بكاملها دون أن يحاول اكتشافها. فحمل حمزة نفس ما عاناه جيله من جوانب القصور، دون أن تكون ثمة محاولة من جانب المؤلف لتقييم ذلك القصور، أو اتخاذ موقف منه، فجاء قصور حمزة تقريراً للواقع وليس إعادة للكشف عن معناه. لقد وعى حمزة - كما وعى جيله - القوانين العلمية بتغير المجتمع البشري وعياً عميقاً. ولكن حمزة وجيله لم يكونوا عمليين إلى درجة كافية بحيث تصبح هذه القوانين - كما ينبغي أن تكون - أداة في يد الثوار وليست موجهة لهم. لم يعرف

حمزة كيف يمزج هذه القوانين بخبرة شعبه وحكمته وراثته النضالي وكيف يصوغها بمصطلحات اللغة التي خلقها الشعب لنفسه من خلال حياته ومعاركه نفسها، بحيث تتخذ هذه القوانين صفة البديهية التي تمليها حركة الواقع، لا أن تتحول إلى مجرد «مدرسة» من مدارس الفكر السياسي والاجتماعي.

ما هو حكمنا على حمزة إذن؟ هذا العاشق والمقاتل الثوري؟ مغامر هو كما يراه صديقه الثري السمين بدير، أم بطل كما يراه إسماعيل أبو دومة وفوزية؟

إنه بوعيه العلمي بالثورة وبإيمانه بقدرة الناس على التحكم في مصائرهم وتغيير شكل وجودهم الاجتماعي، ورغبته الأصيلية في تحقيق تلاحم العضوي بالناس وبمصالحهم الإنسانية البسيطة، أي بيساطته وبقدرته على تجاوز فرديته وتحويل سخطه الشخصي إلى طاقة واعية مفكرة يضعها في قومه، لا يمكن أن يكون مغامراً. إنه لا يسعى إلى اثبات قدرته أو تفوقه، ولا يسعى إلى الحصول على لذة الاكتشاف أو مواجهة الخطر، لا يدور في سلوكه أو تفكيره حول محور ذاتي مغلق المدار. إنه لا ينتهي أبداً إلى حيث ابتداء، طالما كان قادراً على الأخذ بمثل قدرته على العطاء، وطالما كان قادراً على أن يتعلم بمثل رغبته في أن يعلم الآخرين، وطالما كان قادراً على الحب في صدق يماثل صدق إحساسه بالخوف أو بالندم.

ولكنه أيضاً لا يمكن أن يكون بطلاً، فإنه وقد عجز عن النفاذ إلى عقل الناس ووجدانهم، طالما ظل يعتقد أن عليه أن يخاطبهم بالفكر الصحيح فحسب، لا من خلال صياغة هذا الفكر بلغة الناس أنفسهم، وطالما اقتصر دوره على أن يكون مجرد «انعكاس» لقمة الحركة الاجتماعية، وليس «تجسيدا» لرأس رمحها المفكر المقاتل، وطالما ظل

تعبيراً ضرورياً عن تطور المجتمع وعجز عن أن يكون قوة فاعلة في هذا التطور حينما انفصل بلغته عن لغة الناس، وحينما لم يتجه إلى حيث ينبغي أن يكون، حيث يتجمع الناس المستعدون للقتال والثورة، الذين لا يوجدون في الشقق الفاخرة حيث كان مهربه الأول، ولا في الجبانة حيث كان مهربه الأخير. أقول إن حمزة بهذا الشكل لا يستطيع أن يكون بطلاً. ليس البطل هو طفيل المناضل كما يقول سارتر، وإنما هو التجسيد الفكري، في فرد أو في مجموعة أفراد اجتماعية كاملة، وهو القوة الفكرية الفاعلة في ذروة هذه الحركة، وهو أكثر المناضلين قدرة على الارتباط بمصالح الناس وتجمعاتهم ولغتهم. وبهذه المعاني لم يستطع حمزة أن يكون بطلاً لقد سقطت نظارته عفواً فتوقف عقله المدرب الواعي عن العمل وقادته قدماءه وغريزته إلى الزحام - إلى حيث يوجد من يقاتل من أجلهم ومن هم على استعداد للقتال إلى جانبه. وحينما انتبه إلى سقوط النظارة، استرد عقله الواعي كفاءته على العمل، فكان أن عاد إلى الجبانة، حيث ينتظره زملاؤه الثلاثة وحبيبتة، ويخيل إلي أنه كان ينوي أن يستمر في «الكفاح» بنفس الطريقة معزولاً مع جماعته الصغيرة، بعيداً عن زحام الناس. ومع ذلك فهو ما يزال يتعلم وما يزال قابلاً لاكتساب خبرات جديدة، فطالما كان هدفه هو الثورة وليس المغامرة. وطالما كان إيمانه النظري أن «الشعب» هو من يجب أن يقوم بالثورة وليس مجموعة معزولة من «المختارين»، وطالما كان يسعى أن يسمع الشعب صوته وأن ينضم إليه بجسده وليس بمجرد أفكاره أو نياته الطيبة. فإنه سيظل في نظرنا مناضلاً فحسب.

لقد أبدع يوسف إدريس «حمزة» ليكون تجسيداً لثوار جيل ما بعد الحرب العالمية الأخيرة، فكان كذلك بالفعل دون أن يحمل أثراً من طموح هؤلاء الثوار إلى تجاوز حقيقتهم وما كان بإمكانهم فقط أن يكونوه. لم يكن مغامراً، وعجز عن أن يكون بطلاً. واكتفى لنفسه بشرف النضال

وكان حتى ينتصر نضاله على استعداد لأن يموت، فما كان يتصور أن بقاءه على قيد الحياة شرط لهذا الانتصار، وإن كان على استعداد لأن يتقبل كل ما تمنحه له حياته ونضاله من سعادة وحب.

### ١٣ - صورة فوزية في «قصة حب» (\*)

هذا النموذج المسطح النمطي في «العنقاء»<sup>(١)</sup>، نجده وقد بدا صورة حية، وشخصية نامية، حين تمثله فوزية في «قصة حب»، أول روايات يوسف إدريس<sup>(٢)</sup>، والتي تنقلنا نقلة أوسع من إطار الواقعية النقدية إلى إطار الواقعية الاشتراكية، التي لا تكتفي بعرض الجوانب السيئة في المجتمع ونقدها، بل تبرز بجوارها إشعاعات الأمل وتفصح عن القوى الجديدة الصاعدة وانتصارها على القوى المضادة.

والرواية تصور كفاح شاب وفتاة جامعيين يعملان سوياً ضمن لجنة الكفاح من أجل تحرير الوطن. وهما لا يتعاملان رجلاً وامرأة وإنما إنسانين، لا حديث عن الحب أو الجنس، وإنما عن الكفاح والجماع المظلومة والمناضلة في نفس الوقت. البطولة في الرواية إذن ليست محصورة في أحد، لذلك فالرواية تقوم على «رؤية منحمية للحياة والإيمان بوجود الأبطال...»<sup>(٣)</sup>.

---

(\*) د. طه وادي، صورة المرأة في الرواية العربية، مركز كتب الشرق الأوسط، ١٩٧٣ القاهرة، ص ٢٩٧ - ٣٠١.

(١) د. لويس عوض «العنقاء».

(٢) صدرت الطبعة الأولى في سلسلة الكتاب الذهبي ضمن مجموعة «جمهورية فرحات» ط. روز اليوسف القاهرة يناير ١٩٥٦.

(٣) «تجارب في الأدب والنقد»: شكري عياد، ص ٢٥٦.



والبطل هنا - حمزة - لا يسقط برغم القوى المضادة التي تطارده، إذ ينجح في الفلات من أيدي الشرطة وأثناء الهرب تضعيع نظارته، ولكنه لم يفقد الرؤية، بل تزداد وضوحاً، إذ عندما دخل وسط الزحام أدرك أن المكان الأمين الذي يمكن أن يختفي فيه هو «قلب الناس أنفسهم».

وفوزية بطله الرواية - التي تصور نشاط الفدائيين سنة ١٩٥١ - تقف على نفس الدرجة من التقديمية لفكر الرواية وشكلها الفني، إذ تتعامل مع حمزة - دون إحساس بشيء، إلا أنها إنسان يشارك في بناء الوطن. وهي في هذا مدركة أن «الهدف هو اللي بيطور الدافع إلى العمل...»، كذلك تجيد العمل والكفاح وشغل البيت، إذ ليست «متففة» وهي ترفض أن تحدّثه بشيء عن أسرته لا لفقرها فالفقر ليس عيباً، بل لأنها تؤمن بالإنسان وحده، وهو في حد ذاته دلالة على الأصل والفصل، وحين عجز عن تدبير مخبأ طلبت منه أن يحضر ليقم عندهم في البيت، ولكنه رفض. وأثناء الكفاح والعمل معاً أحس أن هناك شيئاً محيراً يحيط بتلك الفتاة... وحاول أن يعبر لها عن أحاسيسه نحوها بطريقة ملتوية، فقاطعت قائلة: «متكلم بصراحة أكبر... متقول يا أخي إنك بتحبني وتنتهي، وإنك عايزني أحبك... مش هي دي المشكلة؟! مش هي دي الحكاية اللي اجتمعنا علشانها؟

إحنا وانا إيه غير كده... لا كفاح ولا يحزنون... فضينا للحب.

وحاول حمزة أن يقاطع ويتكلم ولكنها استمرت: أنا كنت فاكدة إن الناس اللي زيك حاجة تانية... كنت فاكدة إن العمل الخطير وراهم، أهم من الحاجة التافهة اللي بيجري وراها كل الناس...»<sup>(١)</sup>.

هكذا تفوز فوزية أو الصورة الجديدة للفتاة المصرية كما عبر عنها الكاتب في براعة. إنها ليست امرأة حالمة، بل إنساناً واعياً بكل متطلبات

(١) «جمهورية فرحات»، ص ١٢٠.

اللحظة المعاصرة. ولكن حمزة يفهمها في لقاء قال بعد أن خرجت يومها غاضبة «.. أنت عزيزة عندي جداً يا فوزية.. أنا مش باحبك حب عادي.. أنا حبيت مصر فيكي، حبيت النيل اللي في وشك، وشمسنا الحلوة اللي عسلت فعنيكي..»<sup>(١)</sup>.

ورغم المثالية في البطولة والكفاح لا تفقد الشخصيات عند يوسف إدريس السمات الإنسانية، إن فوزية هنا ليست «نموذجاً نمطياً» كما رأينا عند نجيب محفوظ ولويس عوض، وإنما هي «نموذج واقعي» يعيش حياة الإنسان بجميع نوازعها وميولها، «إحنا يجب نعيش ونكافح علشان الناس تعيش.. إحنا مش رهبان ولا ملايكة.. إحنا بني آدميين».

كذلك فلإن فوزية من الناحية الفنية شخصية نامية، والمؤلف لا يقدمها بتقرير وصفي، وإنما يتركها تتحرك في الرواية، لنكتشف مع كل موقف عنصراً من العناصر المكونة لشخصيتها. ليس هناك مفتاح للشخصية أو سمة مميزة لها إلا ما يكتشفه القارئ بنفسه، حيث هو مطالب باكتشاف الشخصية الروائية، وتقييمها فنياً ليعرف علاقتها بالواقع.

والمؤلف يقدم فوزية كاملة الوعي لا بالكفاح ومتطلباته فحسب بل بدورها في المجتمع أيضاً، «إن المجتمع الذي، أوجد فيه ما هو إلا جسد حي كبير، وما أنا إلا خلية من ملايين خلاياه.. ولا حياة لي إلا داخل ذلك الجسد أردت أم لم أرد. ولا أستطيع أن أعمل غير ما يعود عليه بالنفع ولا نبذني... وتخلص مني»<sup>(٢)</sup>.

وبناء الرواية يقف على نفس الدرجة من الجودة التي قدمت بها شخصية فوزية، إذ تعكس فهماً واضحاً لمفهوم الواقعية الاشتراكية، يفصح عن رؤية نضالية متفائلة. والكاتب يكاد يجعل البشر يقفون على

(١) «جمهورية فرحات»، ص ١٣٣.

(٢) «جمهورية فرحات»، ص ١٤١.

درجة واحدة من الوعي الاجتماعي، حتى العمال: سيد حسنين وإسماعيل أبودومة وزوجته أم محمود، والزوج العامل يعمل سر وعي زوجته بأنها تسمع الراديو. ثم «ما فيش بيني وبين أم محمود سر، إحنا على الخير والشر سواء».

والكاتب يبدع في التصوير المركز المعبر عن الواقع الاجتماعي الذي تتحرك الرواية خلاله، دون أن يترك بصمة توحى بوجوده المباشر.

والوصف التالي يدور في خيمة لمعسكر التدريب الذي يعمل فيه حمزة ومعه حسن خفير المعسكر: «ومضى الشاب إلى وابور غاز برجلين اثنين، وكوز صفيح وابريق فخار كبير مملوء بالماء، وعلبة سكر، وأخرج من جيب بنطلونه باكوشاي نصف أوقية.. وبينما كان يشغل الوابور سألته حمزة:

— حدش جه؟..

— ولا نفاخ النار..

— فيه واحد كان مواعدني الساعة اثنين ودلوقتي وربع.. ما جاش يا حسن.

— ما جاش..

— غريبة..

— ما غريب إلا الشيطان..

ثم نظر إليه الشاب وابتسم وأضاف:

— أنا موش مصدق..

— إيه يا حسن..

— إن هنعملوا معسكر تدريب..

— ليه يا أبو علي..

— مش باين .

— بكرة بيان فاهمني إزاي . . .<sup>(١)</sup> .

فالكاتب قد عبر عن أفكاره وما توحى به عن طريق كلمات قليلة، أشبه بالرموز الرياضية التي تدل على حقائق أكبر منها، إنها تكاد تؤدي المعنى دون محاولة لمح أي إضافة جانبية عليه. والوصف واقعي كأنه صور فوتوغرافية: فالوابور برجلين فقط والماء في أبريق. . . والسكر في علبة. . . والشاي نصف أوقية. أما الحوار فإنه أشبه بالكلمات التلغرافية، تقوم اللفظة المفردة فيه محل جملة. لذلك فالكاتب مسيطر بقوة وقدرة على لغته، فالانفعالات وإغراء الموضوعات الجانبية أثرها في فنه. فالكلمات طلقات مصوية إلى معنى محدد لا تحيد عنه.

على أن الذي نأخذه على هذا الكاتب هو عامية الحوار، لا لشيء إلا لأنه قد يضطره إلى كتابة اللفظة العامية في الحوار ويجوارها اللفظة الفصيحة (إنت مش واسك «واثق» في ياسي حمزة أفندي. . .)<sup>(٢)</sup>. إن الواقعية لا تعني نقل الواقع بحرفيته، أو تسجيل حديث الناس كما ينطقونه، وعلى هذا فإن دعوتنا إلى الفصحى في الحوار، إنما هي دعوة لاستكمال كافة الأدوات الفنية التي تضمن للأدب خلوده وللرواية امتيازها.

وبعد هذا نؤكد أن يوسف إدريس قدم صورة جديدة للمرأة في «تجربة حب» تروعا صورتها من الناحيتين: الفكرية والفنية.

ولا شك أن سنة ١٩٥٢ ساعدت على أن تتعدل صورة المرأة في الحياة، وبالتالي في الرواية حتى عند بعض الكتاب الرومانسيين، بل إن كاتباً مثل إحسان عبد القدوس الذي حصر نفسه في دائرة التعبير عن الفتاة

(١) «جمهورية فرحات»، ص ٥١.

(٢) «جمهورية فرحات»، ص ١٦٩.

المراقة نجده يقدم من خلال شخصية نوال في رواية «في بيتنا رجل» (١٩٥٨) صورة مغايرة لصورة الفتاة في أدبه، إذ تشترك في العمل الوطني من أجل إنقاذ البطل الشائر إبراهيم حمدي. وتتحرك من غير إحساس بتوترات الجنس، ولقد غير الشائر من مفاهيمها ومعتقداتها، وأصبحت تفكر كثيراً قبل أن تعلن رأيها في هدوء وروية كأنها زعيمة، كأن البطل يعيش في صدرها وينطق بلسانها، كأن إبراهيم معها دائماً<sup>(١)</sup>.

#### ١٤ - فلسفة الحرام عند يوسف إدريس (\*)

ليس الاتجاه الواقعي في الفن، إلا اتجاهاً فحسب، أي أن الالتزام بالواقعية في الأدب، لا يعني مطلقاً، الالتزام بأسلوب معين في التعبير، ومنهج محدد في التفكير، وإذا كان البدوي وحقي ولا شين، هم رواد الاتجاه الواقعي في القصة المصرية الحديثة، فإن واقعية ذلك الجيل كانت تشوبها الرومانسية حيناً، أو التعميمات التجريدية حيناً آخر. ومن ثم كان الجيل التالي لهم ممثلاً في عبد الرحمن فهمي وشكري عياد ويوسف إدريس، أكثر وعياً وواقعية، حين تخلصوا رويداً من تضخم الانفعال والتجريد، وعنوا إلى حد كبير بالجزئيات الصغيرة.

وتكاد تلخص الخطوط العامة للواقعية في أذهان أدبائنا، بخططين أساسيين هما:

العناية المفرطة بالفتات الكادحة من الشعب، والتأكيد على أن «الخير» هو السمة الأساسية للجنس البشري، وإن توارت أحياناً تحت ركाम الظروف الاجتماعية السيئة.

(١) «في بيتنا رجل»: إحسان عبد القدوس ط. دار الهلال، ص ٣٤٧.

(\*) الدكتور غالي شكري. أزمة الجنس في القصة العربية، بيروت ١٩٦٢.

ولقد أسهم تطور الأحداث الاجتماعية والسياسية في المنطقة العربية في تكوين تيار نقدي تخصص تماماً في صياغة الاتجاه الواقعي في ذلك الإطار السابق، واتخذ من القصاص يوسف إدريس نموذجاً ممتازاً لدراساته. والحق أن هذا الاختيار لم يكن عبثاً، وإنما كان تجسيداً حقيقياً لازمة الاتجاه الواقعي، حين يقصر نظرته للواقع على الفئات الاجتماعية الدنيا، والخير الكامن في أعماقها.

لهذا خلت دراسات ذلك التيار، من البحث عن جذور الواقعية في الأدب العربي، حتى يصبح توجيه الأدباء والفنانين نحو الاتجاه الواقعي نابعاً من تاريخهم ونباضاً بترائهم فلا يقال — ما قيل بالفعل — أن التيار «نظرية مستوردة» لا تتفق مع واقعنا.

وإذا كان اللوم الأكبر في هذا التقصير، يقع على كاهل النقاد في المقام الأول فإن اللوم الحقيقي يقع على الرؤية السياسية السطحية التي كان من شأنها تضخم الأنفعال بالأحداث السياسية والاجتماعية في المنطقة تضخماً مبالغاً فيه، يزيّف جوهر العمل الأدبي.

ولعل امتياز يوسف إدريس الأساسي، هو قدرته الخاصة التي ابتعدت به عن ذلك العيب الخطير في أدبنا الواقعي، بل العيب الخطير في تشويه معنى الواقعية. على أنه — مع ذلك — لم ينبج من الإطار العام الذي حدده أولئك النقاد من جهة، والذي أوحى به تطورات مجتمعنا في شقيها الاجتماعي والفكري. . . فقد بدأت الطبقات الشعبية تعتلي منبر الأحداث، ثم رافقتها الفلسفات المؤيدة لهذا الاعتلاء، المدعمة له في كافة مجالات المعرفة. وكان الأدب هو المجال الأول.

وفي مجال الأدب برز يوسف إدريس وقشتد، كآدب «واقعي» ممتاز، ذلك أنه — بفهم عميق لفن القصة القصيرة — أنقذ الاتجاه من الاتهام الذي وجه إليه من الاتجاهات التقليدية الأخرى: وهو تغليب

الجانب السياسي، على بقية الجوانب الفنية في العمل الأدبي. وظل يوسف إدريس «منقذاً» أمداً طويلاً... إلى أن أصبح تفرد بالامتياز الفني دون بقية الأدباء «الواقعيين» ظاهرة مرضية، أوقعت الحركة النقدية المصاحبة للاتجاه في مأزق حرج.

ثم بدأ يوسف إدريس نفسه، يشب عن الطوق، ويسلك طرقاً جديدة في التعبير. وسواء بلغ فيها درجة الكمال، أو هبط منها عن مستواه السابق، فقد تخلى أصحاب الاتجاه عن ذلك الابن المتمرد. وبالرغم من ذلك، لم يتخل يوسف عن الإطار العام الذي استضافه لأعماله منذ بواكير إنتاجه الفني. فقد ظلت الفئات الكادحة هي الأرض الاجتماعية والفكرية. التي يخطو عليها منذ «أرخص ليالي» إلى «العيب».

ولا خير مطلقاً. أن يتخصص الأديب في شرحه اجتماعية بعينها. بحيث لا يكرر نفسه من عمل إلى آخر. أي لا يتورط في التقاط ظاهرة، أو الالتقاط من زاوية بصفة دائمة وإنما يجتهد في اكتشاف المظاهر المختلفة والزوايا العديدة، فيكسب أدبه خصوصية وغنى قل أن يكتسبهما من يصور الكثير من الفئات الاجتماعية بنظرة وحيدة الجانب. ومن هنا جاء تصوير يوسف إدريس لازمة الجنس في مجتمعنا، تصويراً بالغ الأهمية، لأنه يلتقط ظواهر عديدة من زوايا مختلفة. ففي قصة «أرخص ليالي» - التي ظهرت ضمن مجموعة تحمل هذا الاسم عام ١٩٥٤ يصور القناع الجنسي عند تلك الفئات المطحونة، كانعكاس للضياع النفسي وكلاهما انعكاساً للضياع الاجتماعي.

### كيف اكتشف هذه الظاهرة؟

إن التحقيق الفني للفكرة، يضع أيدينا - مع الفنان - على الظاهرة كما يلي: ان «عبد الكريم يحس مللاً زاحقاً على كيانه بعد صلاة العشاء

ويريد أن (يسلي الوقت) في أي مكان وبأية طريقة. ولكن المكان أي مكان، والطريقة، أية طريقة، تكلفه بضعة قروش. وعبد الكريم خالي «الوفاض» تماماً. . وأخيراً استقر في وسط داره، وقد أغلق الباب بالضبة والمفتاح. وتخطى أولاده، وهو يزحف في الظلام على قبة الفرن حيث يتناثرون. ومحصص بشفتيه وهو يشن منهم ومن الظلام ويعتب بينه وبين نفسه على الذي رزقه بسة بطون تأكل الطوب – وكان يعرف طريقه فطالما علمته ليالي البرد الطريق. وعثر آخر الأمر على امرأته. ولم يزغزغها وإنما أخذ يقطع لها أصابع يدها، ويدعك قدميها اللتين عليهما التراب بالقنطار، ويزغزغها في خشونة بعثت اليقظة المقشعرة في جسدها. وصحت المرأة على آخر لعنة أصابت طنطاوي في ليلته. . وسألته في غير لهفة وفمها يملأ الثأوب عما جناه الرجل حتى يسبه في عز الليل فقال وهو ينضو ثيابه، ويستعد لما سيكون:

— هه. . الله يخرّب بيت اللي كان السبب.

بعد شهور، يقول الفنان «كانت النساء كالعادة يشرنه بولد جديد وكان هو يعزي نفسه على السابغ الذي جاء في آخر الزمان، الذي لن يملأ طوب الأرض بطنه هو الآخر». . ونحن لن نستقبل الولد الجديد بفزع، كما يتوهم الكاتب، بل إننا نستقبل تجربة الأدب بفيض من التساؤلات حول الأزمة الضارية المحكمة حول عنق الإنسان الكادح في بلادنا، وكيف أن شبحها يظلل كافة المنافذ أمامه بالسواد، فلا تعود عيناه تريان ومضة نور. . وإنما تصبح حياته نسيجاً داكناً من الذل والفاقة والعلاقات غير الإنسانية. حتى أن العلاقة بين الرجل والمرأة، تصبح تعويضاً عن الملل، وتعبيراً قاسياً عن أنه لا يوجد شيء آخر! فبينما يفترض المرء أن العلاقة بينه وبين الأنثى، مصدر متعة مشتركة، يضطر تحت وطأة الضغط الاجتماعي أن يتحول بها إلى «مخدر» من جانبه، وإلى «واجب» زوجي من جانب المرأة، تؤديه بحركة آلية، وتبتعد بها



العلاقة تماماً عن المستوى الإنساني، لأنهما يعيشان أصلاً دون هذا المستوى.

والفنان يعرض لنا الظاهرة من زاوية محددة، هي لحظة الفراغ في حياة الرجل والنوم في حياة الرجل.. أي أنه ليست هناك أية عوائق تحول دون انجاز المستوى الإنساني للعلاقة.. إلا ذلك الإحساس العميق بالملل لدى الرجل، فيحاول تسليّة الوقت بأي ثمن والمرأة تحاول النوم ولا ينجح كلاهما.. لأن الرجل لا يملك «أي ثمن»، والمرأة مرغمة على اليقظة حين تداعب جنبها زغزغات عبد الكريم الخشن. وبين معادلات الرجل والمرأة، للوصول إلى حل، يستعرض الكاتب البناء الاجتماعي للقرية من خلال ألوان التسليّة التي «يقتلون» بها الوقت، فيستعرض لنا في واقع الأمر الفجيرة الاجتماعية الحية في أرضنا، ثم نلتقي مع مداعبات عبد الكريم لطنطاوي الخفير، ومداعبات الأطفال لعبد الكريم فنحس أننا نلتقي فعلاً مع الوجه النفسي اليائس لهذا الإنسان الذي يهرول بخطى سريعة نحو الدمار النفسي الكامل.. لهذا السبب لا يعبا عبد الكريم بكوم اللحم الذي لا يجد اللقمة، ويوقظ المرأة بأصابع جفت فيها الدماء، ويمارس معها شيئاً، تتكور نتيجته في بطنها، ليستقبل الدنيا قبل موعده الرسمي شهرين، جعلنا ذلك الشيء الذي مارسه أبوه مع أمه، قائلاً في هيكله العظمي الواهي، الذي يشف من خلال جلده الرقيق الخالي من اللحم، أنه شيء رخيص للغاية، شيء يرقد في أسفل مراتب السلوك البشري. أما نحن – والفنان معنا – فدعوه – من بعيد بالضيايع الجنسي ربيب الضيايع النفسي وكلاهما نتاج الضيايع الاجتماعي.

هذه هي المعادلة الفنية – والاجتماعية والفكرية في نفس الوقت التي يربها لنا يوسف إدريس منذ بداية حياته الأدبية: الجانب الفني عنها – أو التعبيري – منها، هو تصوير الضيايع الجنسي، تكثيفاً لضيايع

النفسى . والفنان يسلك من أجل ذلك، طريق الاستقطاب للجزئيات الصغير في بؤرة ضوئية واحدة . . أي أنه يستجمع التفاصيل الداخلية والخارجية لشخصية عبد الكريم، حتى يصل بنا إلى الاقتناع الكامل بالسلوك، النهائي لهذه الشخصية . وبذلك نحصل على بناء منطقي تماماً، متسق للغاية .

والجانب الفكري والاجتماعي لمعادلة يوسف إدريس، هو الاهتمام بالطبقات الشعبية اهتماماً إنسانياً يتعاطف مع قضاياها في الحياة، وأن ما نراه من شرور وآثام في سلوك أبناء هذه الطبقات، ليس إلا نتاجاً للأنظمة الاجتماعية السيئة .

ولقد كان الجانبان - الفكري والتعبيري - بمثابة رد الفعل الطبيعي للاتجاهات السابقة في تاريخنا الأدبي، حيث كان اهتمامها بمشكلات الطبقة الوسطى والطبقات العليا عموماً في المقام الأول، كما ظل موضوع «الحب» في إطاره الرومانسي هو شاغلها الأكبر فترة من الزمن، وكذلك اقتصرها في تجسيد الشخصية أو الموت أو التجربة، على الخطوط العريضة جداً .

على أن «رد الفعل» هنا، ليس بالعامل الحاسم في تكوين اتجاه يوسف إدريس، وإنما - كما سبق أن قلت - كانت الأحداث التي يمر بها مجتمعنا، تدفع إلى وجداننا دفعاً بالفئات المسحوقة التي أسهمت في تطور هذه الأحداث . تصاحبها في ذلك نظرتها إلى الحياة .

وبقي هذا المنهج في التفكير والتعبير، مصاحباً لكتابات يوسف إدريس إلى اليوم . . مهما تفاوتت أعماله في الجودة والاكتمال ومهما تباينت الزوايا والظواهر التي يعالجها . . بل ربما كان تباين هذه الزوايا وتلك المظاهر هو العامل الوحيد، الذي ما يزال يضيف على إنتاج هذا الفنان، خصوصية وغنى . ولو أنه تطور بمنهجه خلال الثماني سنوات

الأخيرة، لحقق هذا الكاتب في مجال القصة القصيرة خطوات ريادية باهرة.

غير أن تناقضاً أساسياً في منهج يوسف إدريس - على وجهيه الفكري والتعبيري يحول دون تحقيقه هذه الخطوات يكمن هذا التناقض بين عنايته المفرطة بالتفاصيل الدقيقة في مجال التعبير، واللجوء إلى التعميم والاطلاق في مجال الفكر. ويتضح هذا التناقض بجلاء في مقارنة سريعة بين أقصوصة «أرخص ليالي» وقصة «العيب» أي بين بداية إنتاجه الفني، وأحدث مراحل هذا الإنتاج. سوف نكتشف قرابة شديدة الأهمية بين العاملين، تملئها وحدة النظرة التعبيرية والفكرية، الفرق الوحيد بينهما أن «أرخص ليالي» حين ظهورها، كانت دفعةً ثورياً للقصة القصيرة، بينما «العيب» لا تسجل شيئاً جديداً، بعد مرور سنوات عديدة على التجربة الأولى. «العيب» تناقض الخطيئة كثمرة للمجتمع «في المدينة» بأن تبدأ الفتاة سناء عملها بإحدى المصالح الحكومية وتعرف البنت خلال فترة قصيرة أن هناك عالماً آخر غير العالم الذي تراه. فقد عرفت هذه أن زملاءها جميعاً يتقاضون من زبائن المصلحة مبالغ باهظة مقابل أدائهم لبعض التسهيلات الخاصة بأعمال هؤلاء الزبائن - ويحاول زملاؤها، أن يدخلوها في زميرتهم، غير أنها ترفض بإصرار. حتى أن شقيقها تمنعه المدرسة من دخول الامتحان لعدم سداد المصروفات ولكنها تصمد أمام الاغراء ويبدل «محمد الجندي» جهوداً كبيرة لـ «التهام» سناء، شكلاً وموضوعاً. فهو يريد أن يستحوذ عليها كأثني جميلة كما يتغني ضمها إلى حظيرة الرشوة. وأخيراً جداً، تجد سناء نفسها كمن يطلق البخور في بيت للدعارة، أنه مشهد هزلي، لا بطولي. . . وتنهار أمام «المائة جنيه» التي ألقاها «عيادة بك» في أحد أدراجها، وتنهار في نفس الوقت أمام محمد الجندي.

ويا أخي فلفتني. . . كازينو الحمام. . . ح تلاقيني بكرة الساعة ستة

هناك، نطقت الجملة وسكتت هنيهة، في أثنائها إقشعر جسدها لدى صورته حين مرت بخيالها، وهو يهدر هدير الكلب «الرجل» ووجدت نفسها تقول:

— والله إيه رأيك؟ ما بلاش الكازينوهات لحسن حد يشوفنا». وهكذا تبدي مأساة سناء النفسية كأنعكاس لمأساتها الاجتماعية.

وما يقال من أن «التصميم الذهني» في القصة أفسدها، هو قول بعيد عن الثاني لأن كل فنان عظيم يصمم عمله الفني ذهنياً، بمعنى أنه يخطط له الهيكل العام قبل الصياغة التفصيلية، ولكن «الذهنية» في قصة «الميب» يقصد بها على الأرجح تلك المعادلة الإدريسية التي سبق أن أشرت إليها، والتي تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع. إن يوسف يتبع سناء تتبعاً مذهلاً لكافة خلجات نفسها من الداخل، وكافة لحظات سلوكها من الخارج ويدقق كثيراً في اختيار التفاصيل الصغيرة الميكروسكوبية التي تمنح المشهد جميع المبررات لوجوده. ثم يحدث التناقض الأساسي في أدب يوسف إدريس، إذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا إلى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع، وإنما تعطينا تجريدات مفرقة في الاطلاق والتعميم. فقد كان الخير والشر والوراثة والبيئة، تقسيماً أقرب إلى الصواب في مرحلة متخلفة من مراحل التطور الحضاري. أما الآن، فقد تقدمت العلوم التي تثبت أن الإنسان والكون والمجتمع، أشياء غاية في التعقيد، ومن السذاجة تصنيفها تصنيفاً متعسفاً فنقول أن المجتمع هو الأب الشرعي للخطيئة ونمضي. إن هذا لم يعد كافياً للوعي بالذات البشرية وعياً حقيقياً. أجل، إن هذا صحيح بشكل عام، ولكن القصة المعاصرة لا تصنع «الأكليشية». وإنما تصنع شيئاً معجزاً للغاية، وذلك هو التخصص الحاد في جزئية كثيفة معقدة من نفس الإنسان، وتهدينا في نفس الوقت نظرة شاملة للإنسان والكون والمجتمع. ويوسف إدريس عندما يتبع سناء تتبعاً ميكروسكوبياً، ولا نحصل منه على هذه النظرة

فلأن اختياره للتفاصيل كان يقع في منطقة التقسيم المختلف لمعنى الإنسان، وذلك التقسيم اليسير المطلق. بل أن هذا «اليسر الفكري» كان ينمكس على القصة بيسر تعبيرى مماثل، فما أسهل أن يصور الفنان الصراع بين الخير والشر، وأن يبين في النهاية أن الشر هو خطيئة الظروف الخارجة عن إرادة الإنسان. حتى أصبحت هذه الظروف مشجياً مظلوماً لكل خطايانا.

ويوسف إدريس، لا يسقط أبداً في هوة «التساؤل» التي خطط أبعادها ذو العيون المتورمة سياسياً. إنه لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية، وحيدة الجانب، بل ينظر من عدة زوايا، وإلى مختلف الظواهر. ولذلك فالتجربة عنده متجددة غنية. ولكن منهجه في تحقيقها التعبيرى، هو الذي يسقط بهواية في هوة المعادلة الرياضية. فليس من شك أن تجربة الفتاة التي تدخل مصلحة «رجالي» لأول مرة في تاريخ هذه المصلحة، هي تجربة أصيلة، وينت مجتمعنا. بالإضافة إلى أنها تسجل إحدى المراحل الهامة في تاريخنا الاجتماعى. ولقد اكفى يوسف إدريس في تعبيره الوجداني عن هذه المرحلة، بأن القديم ما يزال قوياً، وأنه يستطيع أن يغتال الجديد. وهذا صحيح. ولكن الأزمة الحقيقية ليست كامنة في عملية الاغتيال هذه، وبالتالي ليست كامنة في ماث الظروف الشاقة المريرة المحيطة بالموظفين عامة، وسناء خاصة. إن الموظفين عموماً ليسوا شراً خالصاً أو خيراً خالصاً - والمؤلف يصف الإنسان بهذا المعنى - أحياناً - بل أن معنى الشر والخير نفسيهما في غاية التعقيد. كذلك فإن سقوط إحدى القلاع في ذات الإنسان كقبول سناء للرشوة مثلاً، لا يعني مطلقاً سقوط بقية القلاع، فتضرب في شرفها مرة واحدة - إن مجموعة القيم عند الفرد والجماعة موعلة في التشابك حقاً، ولكنه تشابك معقد، بحيث لا نستطيع أن نجتمع هذه القيم على قماشة بيضاء، إذا رفعها الإنسان في لحظة ضعف، رفعت بأكملها، وإذا

أبقى على واحدة منها، أبقى على الكل. وهذا هو ما يجعل قصة يوسف تبدو كما لو أنها كتبت بخطة عقلانية مسبقة. ولا يقابل العقلانية، العشوائية أو التخبط أو الغيوية، بل يقابلها مزيد من دراسة المجتمع مفصلاً، والبحث عن أدوات ومناهج جديدة للتعبير عن أحداث ما يقوله المجتمع. وفي «العيب» أزمة واضحة، ولكنها أزمة مسطحة تسطحاً غريباً لأن الفنان ضيق عليها الخناق بين جدارين: الخير والشر ثم أسند الإنسان على جدار الخير، وأسند الظروف على حائط الشر، وجعل بين الإنسان وظروفه صراعاً حاداً تبادلاً فيه مكانيهما جملة مرات. ولا ريب أن الصراع بين الإنسان وظروفه هو الموضوع الأصيل للفن. ولكن هذه الظروف لم تعد القضاء والقدر أو الوراثة والبيئة. لقد تعهدت ظروف عصرنا بصورة لم يسبق لها نظير فيما مضى — وأوضحت معالم أزمة الضمير في جبين أجيالنا، أعمق من أشكالها السطحية التي تبدو عند دخول الفتاة مصلحة تستقبل الفتيات الموظفات لأول مرة «كأنما كانت تفتش عن حظيرة للرجال هم موجودون فيها بمختلف الأنواع والأشكال والأحجام بحيث تصبح كل مشكلتها أن تختار، ماذا حدث حتى أصبحت مشكلتها بعد بضعة أسابيع من الوجود بالحظيرة ومن احتكاك بالرجل في مجال الوظيفة وبعد موعد أو اثنين خرجت فيها بلا حماس كبير مع زميلين لها، ماذا حدث وأنساها هدفها الأساسي وفقد الرجل طعمه القارص؟ لأول مرة بدأت تجد له في نفسها مذاقاً جديداً، لا يلدغ، ولا يجعل جسدها يقشعر، ولا يصيبها بأي إحساس يمت إلى الحس بصلة، وأصبح كل ما يعينها في الحظيرة أن تعرف من هو الرئيس من المرؤوس ومن صاحب المستقبل، إذ هناك، في مؤخرة عقلها، كانت مشاريع المغامرات قد تغيرت بقدرة قادر إلى مشاريع أدهشتها، زوج تختاره بعقلها المجرد من الهوى وبوعيا المجرد من الشعور، بل من شهور تطورت مشاريعها تطوراً آخر وأصبح مهما لا أن تسعى «للترقى» عن طريق اختيار الزوج الأرقى

في الوظيفة والمستقبل، وإنما للترقي عن طريق أن تترقى هي وتحتل الوظيفة التي يتنافس على خطبة صاحبها المتنافسون، ولا بأس هنا من استعمال كل الطرق وأي الطرق للحصول على الوظيفة الأحسن، بالعمل المتواصل لكسب رضا الرؤساء، بالشكولاتة أو البنيون أو بأنوثتها. حتى أي تطور خطير أصابها، هي التي ذهبت تفتش عن الرجال في العمل «لأشباع» أنوثتها، فانتهت في أقل من شهرين إلى التفتيش عن العمل ونتائج العمل في الرجال حتى لو اضطرها الأمر «للاستعمال» أنوثتها، وجعلها وسيلة للوصول في ذلك الميدان الجديد الذي اكتشفت في حظيرة الرجال وجوده؟! (ص ٧٢).

أي أنه ليست ثمة أزمة «جنس» مطلقاً، لأن كسرة الخبز تحتل المكان الوحيد من اهتمامات المرأة والرجل على السواء، وبالتالي فآزمة الضمير هي أزمة الحفاظ على مجموعة من القيم تتعارض مع الواقع. وليس هذا شيئاً صحيحاً. بل إن القصة نفسها – وهذا يدعو إلى الدهشة – تنتهي بأن تفرط سناء في أنوثتها على أثر قبولها الرشوة وقد كان المنطق السابق ينتهي على تحقق الفكرة فنياً، سبباً رئيسياً في أن ينزلق الفنان إلى القول بأن الإنهيار الخلقي يشتمل على كافة القيم جميعها. أو كما تقول المسيحية «من أخطأ في واحدة، فقد أجرم في الكل» وكان النفس الإنسانية هي من البساطة المتناهية للدرجة التي معها تدخل سناء المصلحة مع بداية القصة ملاكاً طاهراً، فإذا أرغمتها لقمة العيش على قبول الرشوة، أصبحت شيطاناً رجيماً.

لهذا يختل المحور الدرامي في القصة، بالرغم مما يبدو للبعض من «ذهنية» في التصميم. يبدو هذا الاختلال واضحاً في التمهيد الشديد الحرارة، الذي قدم به الكاتب لمشكلة سناء مع شقيقها، ثم صمودها في وجه العاصفة، غير أننا نفاجأ بعدئذ بانهيائها دون مقدمات خاصة بلحظة الإنهيار بالذات، أي أن الحديث يفتقد إلى المبرر الحقيقي للنحول،

خاصة إذا كان هذا التحول ليس قاصراً على قبول الرشوة وإنما هو نقطة تحول أساسية في حياة سناء، يدعها تنهاوى بلا مبالاة أمام محمد الجندي قائلة «ولا يهَمُّكَ» دون آية مبررات لهذا السقوط الأعظم. أي أن التحول الأول غير المبرر - جزئياً - قد تسبب في سلسلة متعاقبة من التحولات غير المبررة فنياً بل ربما تضمن المحور الدرامي للقصة - أزمة سناء الضميرية - على مبررات كثيرة تحول بينها وبين السقوط النهائي، فقد نعد المؤلف أن يحيطها بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديثة، التي تنتهي حتماً إلى مصير معين، ولكنه أغفل في الوقت نفسه مجموعة ضخمة من الظروف التي رسمها المؤلف. حينذاك أي في ظل الدائرة الواسعة المحيطة بأزمة سناء فعلاً، كانت تتحرك الفتاة بحركة أكثر، لترسم مصيراً قد يختلف عن المصير الذي رسمه الفنان.

ولكنها المعادلة الذهنية المترابطة عند يوسف إدريس ترابطاً محكماً هي التي تمزق الفتاة بين الخير والشر صراعها الجبار ضد القوة الاجتماعية الخاطئة. فإذا سقطت سناء جاء سقوطها غسيلاً قذراً معلقاً على مشجب تلك القوى. وهذا هو التعميم والتجريد والإطلاق وميكانيكية النظرة، التي تجعل القصة في جوهرها ممكنة الحدوث في أي زمان أو مكان - لولا التفاصيل المصرية الخالصة - أو يمكن حدوثها خارج الزمان والمكان - لولا تقيد الفنان ببعض الأحداث التاريخية - والحدوث هنا لا يعني مطابقة المعلومات التي جاءت بها القصة على الواقع الفوتوغرافي، بل هو تجرد التجربة الفنية من أخطر عناصرها، هذا الشيء الخاص للغاية الذي نميز به بين تجربة وأخرى الشيء الذي يحاوله يوسف إدريس في بعض قصصه، بجهد واضح. ففي قصة «أبو سيد» - التي ظهرت ضمن مجموعة «أرخس ليالي» - صور العلاقة بين الرجل والمرأة في حالة أزمة جنسية خالصة، ذلك أن الرجل - أبو سيد - فوجيء ذات مرة بأنه عاجز عن إقامة العلاقة من جانبه، ومنذ



تلك الليلة، وهو يتعاطى الصفات البلدية بكافة أشكالها بلا جدوى، ولم يعمد الفنان إلى تصوير البؤس الاجتماعي الذي يعيشه شرطى المرور، وإنما أحسننا هذا البؤس في لمسات سريعة تشابكت مع المأساة بحكم الضرورة. وكان من الممكن أن تكون هذه الأقصوصة من أروع الأعمال التي عالجت العجز الجنسي، لولا النهاية التي أقحمها الفنان أقحماً عليها، فبدت نشازاً غريباً عن جوهر القصة إذ يبصر الرجل - فجأة - ابنه «سيد» فيتأمله قائلاً:

«سيد.. يا سيد تعال يا سيد.. أقعد هنا جنبي... إيوه كنه..  
يأنيبي يا حبيبي.. باسم الله ما شاء الله.. وكبرت يا سيد.. بقيت  
طولي.. خليني أبوسك يا سيد.. هه.. وكمان مرة.. يأنيبي كنت فين..  
وأنا فين.. وكبرت يا سيد وحتبقى راجل.. واجوزك يا سيد.. سيد..  
حجوزك واحدة.. حلوة، لا.. أربعة حلوتين عشان خاطرك.. وتبقى  
راجلهم.. فاهم.. فاهم يعني إيه راجلهم يا سيد.. فعلى... بكرة  
حتفهم.. وتخلف.. سامع يا سيد حتخلف.. واشيل خلفتك يا سيد..  
بايدي دى.. فاهم يا سيد..»

وحقاً نحن نتلمس ضراوة الأزمة في كلمات الرجل. الذي يلج  
على رجولة ابنه إلحاحاً له مغزاه: حتبقى راجل، حجوزك أربعة،  
وحتخلف.. هذه التعبيرات جاءت مشحونة بالأزمة، ولكن النهاية ككل  
صنعت ثقباً هربت منه ملامح الأزمة، وبقي جنين الأزمة لقيطاً تيمت  
حياته في «الذهول» الاجتماعي من المأساة، وهكذا تفقد الأزمة دلالتها  
وبالرغم من ذلك، فهذه الأقصوصة إحدى القصص القصيرة القليلة في  
أدبنا الحديث التي أومأت بأن صاحبها - لو أخلص لهذا الشكل الفني -  
لحقق فيه الشيء الكثير. وما زلت أذكر الحماس الملهب الذي كان  
يتحدث به يوسف إدريس في إحدى ندوات نادي القصة عام ١٩٥٥

تقريباً، الحماس الذي جعله يقول ما معناه «على كاتب القصة القصيرة أن يفتديها بعمره». ولا أذكر أن أحداً من أدبائنا قد أخلص لهذا المعنى إلا محمود البدوي، الذي لم يعتمد عن معالجة الأقصوصة طوال حياته الأدبية. أما يوسف إدريس فقد راح يكتب المسرح والأقصوصة الطويلة والمقال الصحفي. ولا ضير على الأديب طبعاً أن يمارس العديد من الأشكال التعبيرية في وقت واحد شريطة ألا يتم ذلك على حساب فنه. وأنا أعتقد أن تحول اهتمام يوسف إدريس عن القصة القصيرة — فنه الأساسي — قد انحدر بالمستوى العام لهذا الفن في أدبه. وما زالت «أرخص ليالي» و«جمهورية فرحات» من أعظم أعماله في ميدان القصة القصيرة. فلم تحل عيوب منهج التعبير ومنطق التفكير لدى الكاتب، دون أن يعطي الأقصوصة معناها السليم وقد أدت خصوصية التجربة الإنسانية في أدبه — بتعدد ظواهرها ومعالجتها — أدت به إلى النجاح في كتابة القصة القصيرة لما تعتمد عليه من الحاجة الشديدة إلى الظاهرة المفردة والزاوية الحادة في التقاط التجربة. ومن هنا كان يضطر يوسف إلى اغفال التعميم والإطلاق في التعرف على الخير والشر والانتصار للخير دائماً، وتصوير الحدث والتجربة والشخص في إطار تجريدي لا يرحم في معادلة رياضية تقول بأن تجسيد الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدي إلى كافة أمراضهم الاجتماعية. وتنحو القصة القصيرة عند يوسف ثانية، حين تكون شديدة الفرد، من التناقض بين أسهابه في سرد الدقائق الصغيرة المحيطة بهيكل القصة وبين دلالتها العامة الشديدة التعميم، تنحو على النحو الذي نشاهده في قصة «أبوسيد» فقد عنى المؤلف أساساً بالآزمة في حالة حضور، ثم تتبعها في تلافيف البنيان النفسي للشخصيات. ولم يكن الخيط الذي يربط الداخل بالخارج خيطاً اجتماعياً محضاً. أي أنه لم يصور لنا الآزمة النفسية ناتجاً تقريرياً مباشراً للآزمة الاجتماعية وإنما تحولت إلى جزئيات العالم الداخلي وليس العكس. فقد كان ثمة ارتباط

وثيق بينهما. ولكنه ليس ارتباطاً ميكانيكياً، بل همزة وصل حية بين احساس الفنان ووجدان المتلقي، بطبيعة الازمة التي يعيشها «أبوسيد» و «أم سيد» أيضاً.

كذلك الازمة التي عاشتها «فاطمة» و «فرج» و «غريب» في القصة الرائعة «حادثة شرف» - التي ظهرت ضمن مجموعة بهذا الاسم عن دار الآداب عام ١٩٥٨ - فقد حاصر الفنان «العزبة» حصاراً دقيقاً، فلم يوجز لنا مشاعر الناس والتركيب الذاتي للأفراد، وإنما أحاط هذه المشاعر وذلك التركيب، بكشافات اضاءة ضخمة. «العزبة» صغيرة والناس فيها عائلة واحدة ولا يعرفون بعضهم البعض معرفة دقيقة فقط، ولكن كل واحد يعرف عن الآخر أدق دقائقه وأخص أموره، حتى النقود القليلة التي قد يكتسبها أحدهم، يعرفون مكانها بالضبط وعددها والطريقة التي يمكن أن تسرق بها. ولكن أحداً لا يسرق أحداً. هم إذا سرقوا يسرقون من محصول العزبة، ثم يتجاوز أرضية القصة إلى الجو النفسي الذي يحيا فيه أبطالها، إنه مزيج من التعاطف والود بين الجميع والخوف والقلق من المجهول. وليس المجهول عند أهل العزبة مجهولاً بالمعنى الحرفي، بل هم يعرفون جيداً في الجوع والموت وصاحب الأرض، وبقية الأمور اللاحقة بالفقر الاجتماعي والروحي، ولذلك يتحمل القصاص عبئاً باهظاً في تلقي الانعكاسات العميقة الكثافة الدقيقة الرهافة والشفافية، في طبع وجدان القارئ، باهتزازات الجو العام للعزبة، وخلاصة الحالة النفسية التي تملأ وجدانات أهلها بفيض من التعاسة والشقاء والفرح كل ذلك من خلال التصوير السردى بشكل عام، والحوار الخارجي والداخلي للشخصيات. فاللغة عند يوسف إدريس، تلعب دوراً خطيراً كالرادار. فاللفظة مليئة بشحنة مطابقة للحالة الوجدانية للشخصية، اللفظة في هذه الحال تتقدم كمجموعة حروف تصل بين الكاتب والقارئ، وتتقدم كمشكلة صراع بين الفصحى والعامية والنقاد، ان اللفظة في أدب يوسف

إدريس تتحول إلى جهاز سحري يشتمل على التجربة والموت والشخصية ويضم أولئك جميعاً في امتزاج عميق ودونما افتعال. فلا توجد مسافة بين الكلمة أو الجملة أو التعبير أو الحصيلة اللغوية كلها في القصة، لا توجد مسافة بينها وبين المغزى الذي يرمي إليه الكاتب، فضلاً عن إلغاء المسافة بينها وبين القارئ أصلاً. لقد طالبت يوسف إدريس ذات يوم بأن يضع الكلمات العامة المصرية بين أقواس، حتى لا يختلط الأمر على القارئ، ولكني كنت مخطئاً، فالإشعاع النفسي للقصة في قصص يوسف يتجاوب بصورة وظيفية مع بقية العناصر المكونة للعمل الفني في تحديد كيان هذا العمل، أي أن اللغة عنده - بمعنى من المعاني - لا تصبح أداة للتعبير وإنما جزءاً لا ينفصل عن التعبير نفسه في شمول كينونته الخاصة، رغم نوعية اللغة وتمايزها كعنصر مستقل. واللغة في «حادثة الشرف» نموذج ممتاز لتكوين هذا العنصر لدى الفنان، فهي تتداخل في التركيب الداخلي والخارجي للعزبة، أرضها وأفراحها وأهلها وخطاياها، تتداخل كمادة جمالية وخامة إنسانية من صميم التجربة في الوقت نفسه. ومن هنا، نتدرج في الحديث عن بناء الشخصيات في هذه القصة من نقطة الإنطلاق هذه، من اللغة، فنقول أن اختيار الفنان للعزبة كأرض للتجربة، واختيار فاطمة وغريب وفرج كخامة بشرية للتجربة، كان هذا الاختيار واعياً لمعنى اللغة الصائغة لهذا الكيان دبت فيه الحياة غداة جمع الشمل لهذه العناصر جميعاً في شيء اسمه «حادثة شرف». يصف الكاتب «فاطمة» في ثلاث مقاطع رئيسية، هكذا:

«فاطمة معروفة، وكل شيء عنها معروف، ولم تكن أبداً ذات سيرة خبيثة أو سلوك معوج كل ما في الأمر أنها حلوة، أو على وجه أصح كانت أحلى بنت في العزبة. وليس هذا هو الوجه الصحيح للمسألة أيضاً فإذا كانت الحلوة تقاس في الأرياف بالبياض، ففاطمة كانت سمراء. المسألة لها وجه آخر خاص بفاطمة وحدها، فلم يكن في استطاعة أحد

في العزبة أن يعرف ماذا في هذه البنت دون بقية البنات» (ص ٨٦).

«وكانت فاطمة تثير الرجال أو على وجه الدقة تثير الرجولة في الرجال، وكأنما خلقت لثير الرجولة. حتى الأطفال كانت تثير الرجولة الكامنة فيهم، فكانوا إذا رأوها قادمة من بعيد أحسوا برغبة مفاجئة في تعرية أنفسهم أمامها، وكثيراً ما كان بعضهم يقدم على تنفيذ الرغبة فيرفع ذيل جلبابه ويتعمد المبالغة في رفعه. ولا يفلح ضرب أو زجر في نهيمهم عن إثبات هذا الأمر، فهم أنفسهم لا يدرون لماذا يعرفون أنفسهم إذا رأوها» (ص ٨٧).

«... فاطمة لم تكن تتزوج، فخطابها قليلون، بل تكاد تكون بلا خطاب، فمن هو المجنون الذي يجروء على امتلاك كل تلك الأنوثة وحده، وإذا تزوج بها ماذا يفعل بها، والناس في العزبة وما جاورها لا يتزوجون ليستمتعوا بالجمال ويقيموا حوله الأسوار إذ هم أولاً لا يحبون لكي يستمتعوا بالحياة، هم يحبون فقط لكي يبقوا أحياء، ويتزوجون لكي تعمل الزوجة وتنجب أولاداً يعملون. ولهذا ففاطمة باقية بلا خطاب» (ص ٩٠).

وهكذا تكتمل فاطمة في أذهاننا ووجداننا من خلال المنهج التعبيري الرائع الذي أثر المؤلف أن يجعل اللغة عنصراً بالغ الأهمية في تكوينه، ومن ثم في تكوين الشخصيات وتأثيرها في الأحداث وتحريكها للتجربة، فهو يستمد من رأي الناس البسطاء ومن رأيه الخاص ومن رأي الأطفال الصغار يستمد ألفاظاً معينة ذات تركيب جمالي خاص، يضيف على القصة حيوية النبض الخلاق. ولهذا أيضاً، تأتي تجربة فاطمة وأزمته، بعيدة تماماً عن أية مباشرة أو تقرير لأن الكلمة لم تصبح حروفاً وصفية ساذجة، وإنما أصبحت جزءاً متمماً للصور والحركة الدرامية للحديث والتجربة والشخصية جميعاً.

فإذا نحن رافقنا فاطمة إلى لحظة أزمته، أو خطونا معها على محور الأزمة، فإن دوامة المأساة تنطلق من كهف العلاقات الاجتماعية المعقدة والقيم الأكثر تعقيداً، لا في مضمونها الفلسفي، وإنما في أشكالها التطبيقية على المستويات الاجتماعية والعاطفية. فقد ضبقت اليوم فاطمة مع غريب في أحد حقول الذرة وتحاول عبثاً أن تدافع عن شرفها، ولكنهم يأخذونها في موكب من النساء والأطفال إلى الست أم جورج لتقول كلمتها في عذرية الفتاة. وتؤكد لهم أم جورج أن البنت عذراء، وتنطلق الزغاريد في كل مكان، إلا مكان واحد لم تنطلق منه زغرودة واحدة، ذلك هو قلب فاطمة، فبالرغم من إثبات براءتها وإعلان هذه البراءة على الملأ، فإن «الموضوع» بأكمله، أو في جوهره، جعل أعماقها تنزف، تنزف كثيراً. إنها لم تفرح، لأنها كسبت شيئاً جديداً، بل فقدت الشيء الكثير منذ أمسكوها من فخذها بالقوة ليصبح شرفها «محل نظر» الست أم جورج، بل أهل العزبة جميعاً. لقد كانت واثقة تماماً من براءتها ولكن الكشف عن هذه البراءة، أو محاولة التأكد منها، كان جرحاً سببه الحادث لوجدان فاطمة، بل نقطة تحول ضخمة في حياتها، فقد «أصبحت تستطيع إذا لمحها فرج - أخوها - خارجة ذات يوم من دار صابحة الماشطة وأخذها إلى بيته وأغلق عليها باب القاعة وأمسكها من ضفائرها، وشدد عليها، وسألها عما كانت تفعله عند صابحة. . أصبحت تستطيع إذا ما حدث هذا أن تقول: كنت بقيس الثوب. أوع كدة. وتجذب نفسها وضمائرها من قبضته بعنف غريب، وتقف في الركن تعيد النظام إلى شعرها وتواجهه بعيون مشرعة حلوة، لا تنخفض ولا تخجل» (ص ١٢).

كانت فاطمة بريئة حتى «ضبقت» مع غريب، ولكن ما أن ثبتت براءتها بطريقة همجية - حتى عرفت الطريق إلى صابحة. . قواعد القرية. بهذا المنهج الممتاز في التفكير، يفلت الفنان من الأحكام المسبقة على المجتمع والإنسان ويحاول الفحص في أعماق الظاهرة

ليكتشف عناصرها المعقدة من زوايا أكثر تعقيداً. فلم نلاحظ هنا حراماً أو حلالاً، تحيزاً لهذا أو ذاك، أو تحديداً لمعنى أي منهما، كما لم نلاحظ انتصاراً للخير على الشر، ولا تبريراً لخطايا الإنسان وتعليقها على مشجب الظروف أو الوراثة أو غير ذلك. . وإنما لاحظنا الفنان يغرق معنا في التعرف على أبعاد التجربة، وتحقيقها فنياً. وهذا هو الإبداع البعيد عن الهندسة الشكلية والذهنية المجردة أي الذي لا يسبقه حكم عام ومطلق على الإنسان والمجتمع والكون. ولا تسبقه معادلة منفية يشوبها التناقض بين المقدمات والنتائج. لأن الفنان هنا يتبع بصبر عجيب أدق الشعيرات الخالقة للنماذج البشرية وأنماط الأحداث التي يعالجها لا لتتفق أو تختلف مع معتقداته وإن تفاعلت معها – بل ليكون مثل كل شيء صادقاً في تجربته، ذلك الصدق الفني الذي يبعد العمل الأدبي عن الاختلال ويقربه من التناسق والتوازن والاكتمال.

وليست «حادثة شرف» فريدة في أدب يوسف إدريس، غير أنها كقصة قصيرة، كانت أكثر القوالب التعبيرية امتصاصاً لطاقة هذا الكاتب الفنية. إذ تتوفر له في أعمال أخرى كافة مقومات النجاح، ولكنه ما إن يتحول بالقالب التعبيري إلى الأقصوصة الطويلة حتى يناله الكثير من الضعف والوهن، بل والسقوط في هوة الإطلاق والتعميم والمعادلات الذهنية.

هذا ما أراه في قصته «قاع المدينة» و«الحرام». والأولى ظهرت ضمن مجموعته المسماة «أليس كذلك» عام ١٩٥٧. وهي ليست قصة القاضي البرجوازي الذي يصنع المستحيل حتى يسترد ساعته من خادمتها «شهرت». إنها قصة شهرت بالذات. قصة العلاقة بين هذه المرأة من جانب، والمجتمع من جانب آخر، والمؤلف ينسج البناء الفني لأحداث القصة على نسق كاريكاتوري محض. أي أننا نتعسف معه كثيراً ومع أنفسنا أكثر ومع القصة أكثر وأكثر حين نقارن بين أحداثها، والواقع

المرثي المباشر. ذلك أنها ليست إلا استجابة وجدانية لمأساة شهت وكل شهت. والفنان يعني أن يصل بينه وبين المتلقي بصورة لهذه الاستجابة، لا أن يرسل إليه بأصلها الواقعي بغير صورة وجدانية له، والفن هو الصورة الوجدانية ذات الكيان الخاص المستقل عن كافة الصور الأخرى للعالم كالصورة العلمية والتاريخية والجغرافية، وغيرها. لذلك أقول أن الأستاذ عبد الله القاضي في «قاع المدينة» ليس له نظير في دنيانا، بالرغم من هذا، فالقصاص يستخدم هذه الشخصية استخداماً بارعاً، يكتسب به دلالة واقعية. الأستاذ عبد الله يكشف ضياع ساعته، أثناء انعقاد إحدى جلسات المحكمة، فيرفع الجلسة فور هذا الاكتشاف. ثم يطلب صديقه الممثل شرف بالتليفون، ويذهب عامل الجراج لاحتضار عم فرغلي الحاجب، الذي أتى له ذات يوم بشهت لتخدمه بناء على طلبه. ولقد أحس بحاجته إلى شهت أو غيرها، عند شعوره بتفاهة العلاقة التي يقيمها مع بعض فتيات الطبقة الاستقرائية، تفاهتها من الزاوية الحسية. لهذا أقدم على أن يطلب من حاجبه إحدى الفتيات لتخدمه واشترط أن تكون في أوسط العمر. ويلج الكاتب عند هذه النقطة بأن شهت لم تمارس علاقة جنسية مع شخص آخر غير زوجها على الإطلاق. ومن هنا كانت مفاجأتها ومقاومتها حين كاشفها الأستاذ عبد الله برغبته صراحة. ومن هنا كان بكاؤها الحار عند الهزيمة والاستسلام. والفنان يسخر كثيراً من القاضي وهو يهز قبضته سعيداً بانتصاره على شهت ويشفيه سؤال واحد: هل هي ترغب فيه شيء آخر غير نقوده؟

هل هي تحب؟ لقد سألتها فراوغت في الإجابة. كانت النقود تحفر في وجدانها عشرات الأخاديد التي تبرر لها الاستسلام. حتى أن حديثها عن زوجها المتعطل دائماً وأطفالها الصغار، أصبح المقدمة التقليدية لإعلان حاجتها إلى النقود، فور كل هزيمة واستسلام. أي أنها أصبحت تطلب الثمن. وتحضر ذات يوم وهي ترتدي جونية وبلوزة ممزقة، وتضم



على شفيتها لونا يشير الاشمئزاز. وتبدأ في رؤية نفسها أمام المرأة، فتسنى وتتلوى كأي أنثى محترقة. وينزعج الأستاذ عبد الله انزعاجاً شديداً ومرة أخرى يسخر منه المؤلف سخرية بارعة فهو يرفض إعطاءها جنيتها طلبت اقراضه. ثم يكتشف في الصباح - وهو على منصة القضاء ضياع ساعته. وهنا تبلغ سخرية الكاتب مداها. فالقاضي يرفع الجلسة ويهرول إلى المنزل، إلى غرفة التبريد ولا يعثر على الساعة. ومن ثم يتهم شهرت. ويجمع بأركان حربه. شرف وفرغلي: والشخصيتان هزليتان مائة في المائة. لذلك يؤلفون مع شخصية الأستاذ عبد الله إطاراً هزلياً لمضمون تراجيدي مائة في المائة، هو مأساة شهرت. فقد توجه الجميع إليها في سيارة القاضي - ويرتفع يوسف إدريس إلى القمة، وهو يستعرض طبقة المجتمع من خلال الشوارع ووجوه الناس ورائحة الجو وشكل المنازل من الزمالك إلى حارة السد بالأزهر، التي تسكن في أغوارها شهرت. وفي لقطات حية سريعة، نضع أيدينا على المأساة الرهيبة التي تعيشها هذه المرأة في الكهف الأسود الذي ترتاده إلى جانب زوجها المحقق الممد على الفراش والأطفال الثلاثة الذين يمدون أبصارهم عبر ثقوب الباب، مستفسرين بعيونهم عن معنى زيارة هذا الغريب لأهمهم - وتهاوى شهرت، وهي تقدم الساعة لحضرة القاضي الذي تغمره فرحة طاغية، وهو يغادر الكهف المتن، ثم وهو يحكي لأصدقائه عن بطولته الأسطورية. . ولا تزال الساعة حول معصم الأستاذ عبد الله. كلما رآها تذكر تلك الرحلة الغريبة ذات الكابوس وازداد اعتزازاً بساعته وبنفسه، بل إنه ظل يرويها لأصدقائه ومعارفه وكل من يلقاه أياماً كثيرة. وكان يفعل هذا كمقدمة لا بد منها لرواية ما حدث له. وكان يفعل في قصته كثيراً من التفاصيل ولكنه كان ما يكاد يصل إلى حارة السد حتى عاوده ذلك الإحساس بالنزيف، فيندفع يبتز الوصف. ويتنقل إلى الجزء التالي من القصة، ويصف الهجوم الخاطف الذي انهال به على شهرت

فتهاوت أمامه . وناولته الساعة . ولم يسمح لفرغلي أبداً أن يتحدث أمامه عنها، ورغم هذا كان يسمح لأذنه أن يلتقط منه بعض أخبارها، وما يوجهه إليها من سباب واتهامات مبیناً كيف فسدت، وأصبحت ذات سمعة، وسمت نفسها أميرة . كل ما حدث له أنه ذات يوم رآها، رأى شهرت في شارع الملكة وهو مار بعربته . فأبطأ من سيره . وكانت واقفة على محطة الأتوبيس وكان واضحاً أنها لا تنتظر الأتوبيس، وكانت تصبغ شفتها بروج حقيقي، وترتدي الجيب الرمادي الذي كانت تأتي به . . وأهم شيء، أنها كانت ترتدي فوق الجيب بلوزة جديدة» (ص ٣٦٥).

إن تصوير شخصيات القاضي والحاجب والممثل، كإطار كاريكاتوري للمأساة، أضفى عليها صفة العمق . إلا أنها خلت من التجريدات «الواقعية»، إن جاز هذا التعبير عن الشخصيات التعميمية، ذات الصفات المطلقة . فليس من شك أن الأستاذ عبد الله شخصية وافرة التزمته نموذجاً نمطياً لهذه الشخصية في الواقع . وهذه هي نقطة الإنطلاق لدى الفنان عند صياغته لأحداث القصة، فهي لم تسلك طريقاً سطحياً ساذجاً للتدليل على مأساوية الحياة التي تحياها شهرت . وإنما سلكت طريقاً عميقاً، بالسخرية تارة، وتصور الشكل الخارجي للمأساة تارة أخرى .

كذلك لم يسلك السرد طريقاً تقليدياً، فقد أثر الفنان أن يصور الأحداث في اصطحابها المستمر بالتجربة من جهة، والشخصيات من جهة أخرى، فقد بدأت القصة باكتشاف القاضي لضياغ ساعته، وانتهت باستعادته لهذه الساعة، وبين البداية والنهاية تعرفنا على مأساة شهرت . لم يصاحبنا في ذلك ضجيج الهتاف أو عويل البكاء، وإنما صاحبنا اللهاث خلف بريق الأحداث المتتالية . وليس هذا الذي نشاهده من تنشيط القوى الانتباهية لدى المتلقي، ما يعرف عادة عند النقاد بأسلوب القصة البوليسية، إذ ليس هناك أسلوب خاص لكل لون من الفصص،

بالرغم من تباين أدوات التعبير في كل لون. وإنما تحتاج الأقصوصة الطويلة دائماً إلى هذه الأداة الشاذة للقوة الإدراكية عند القارئ. فيتسم العمل الأدبي بالإثارة الوجدانية والتشويق. وهذا ما نلاحظ بلوغه القمة في قصة «الحرام».

إلا أن التناقض البين بين جماع التجربة في الأقصوصة الطويلة، وبين هذا الطول المشوق المثير، هو أن الأحداث لا تصبح خادمة للتعبير الفني، بل تصبح ثوباً فضفاضاً للتجربة، يجعل الأمر سهلاً أمام القصاص، في المعادلات الذهنية. ففي «قاع المدينة» أزمة متناهية التعقيد. وفي بوتقة الجنس، تجسد أزمة الأستاذ عبد الله، ومن خلال كسرة الخبز تجسد أزمة شهرت، وهذا الخيط الرفيع الذي يدفع شهرت إلى أحضان عبد الله. ولقد كانت شهرت بعيدة تماماً عن هذه الأحضان، ولم تمارس الخطيئة قط من قبل أن تلقي بها الحاجة الاجتماعية الملحة إلى هذا المصير. حتى أنها تقاوم عبد الله كثيراً قبل هزيمة الاستسلام. بل إن مقاومتها للسقوط بين أنياب عبد الله وحده، كانت مقدمة لمقاومتها للسقوط بين أنياب عابر سبيل حين أصبحت ترتدي الجونيلة والبلوزة، وهنا يعود يوسف إدريس سيرته الأولى، فتتحول في يده إلى مجموعة من الخطوط العريضة، تحولت التجربة إلى «موضوع» والأحداث إلى «مبررات» ولم تعد هناك قضية جزئية لا تنفصل عن القضية الكبرى. وإنما أضحت القضية الاجتماعية الكبرى، تظل علينا من خلال كافة أشكالها، من خلال الأزمة الجنسية والأزمة النفسية. إلخ. تماماً، كما رأينا بوضوح أكثر في قضية «الحرام» - التي صدرت عن الكتاب الذهبي عام ١٩٥٩ - فقد اضطر المؤلف تحت إلحاح قالب الأقصوصة الطويلة أن يتحول بجوهر القصة عن صميم الأزمة التي يعالجها. فجاءت المقدمات الطويلة في منتهى التشويق والإثارة، حول حياة العزبة وحياة الترحيلة. فلقد أجاد الفنان في إبراز تلك الفتنة الاجتماعية على وجدانا

إجادة رائعة وهذه هي الحصيلة النهائية للقصة. إذ اكتشف مأمور الزراعة لقيطاً عثر عليه عبد المطلب الخفير بمحض الصدفة. ويستهلك الفنان عشرات الصفحات في تشرح العلاقة بين المأمور والكتيبة من جانب، وأهل العزبة من جانب آخر، والترحيلة من جانب ثالث. فنعرف أن هوة تفصل بين هذه الفئات الثلاث. ونعرف أن كل فئة تشك في أن تكون الأخرى هي صاحبة اللقيط، إلا أن منزلي المأمور والباشكاتب، كانا بعيدين عن مجرد الاحتمال بالرغم من العلاقة - التي يشيعها البعض - بين بنت الباشكاتب وابن المأمور.

ولكن «لندة» كانت بريئة من أية علاقة جدية، حتى طلبها أحمد سلطان الكاتب من أم إبراهيم زوجة مقرىء القرية. فقد كانت أم إبراهيم متخصصة فيما مضى في هذا الرجل. أما الآن فهي تكفي بأن تستورد له الزبائن بعد أن يغمزها في بطنها غمزات ذات معنى... ويحاول المأمور عبثاً أن يعثر على الجاني أو الجانية في موضوع اللقيط القتل. إلى أن يكشف الأمر بمحض الصدفة أثناء مروره ذات يوم على القطن، وإذا به يرى امرأة راقدة تحت «ظليلة» نصبها في مكان من الحقل، وكانت المرأة تتأوه والحمى تنبعث من عينيها كجمرات نار مستعرة، واعترف الرئيس عرفة بأنها «الأم» الجانية، وتعترف عزيزة أثناء هذيانها. نقول - ما يعرفه أفراد الترحيلة جميعاً - من أن زوجها مريض جداً، حتى أنه لم يقدر على المجيء مع الترحيلة هذا العام بالرغم من الخسارة الكبيرة التي ستحقق حتماً بغيابه. وفي إحدى لحظات الدلع عند المريض، طلب الزوج من عزيزة: نفسي في البطاطا يا عزيزة. وذهبت عزيزة إلى أحد الحقول المحروثة تبحث عن كوز بطاطا. وأخذت تضرب بالفأس دون جدوى. ثم لمحها ابن صاحب الحقل، فأقبل يساعدها في البحث عن بطاطا، ونجح فعلاً في أن يعثر لها على «حبة حقيقية» في حجم قبضة اليد أو تزيد».

... ولكنها في لهفتها وفرحتها لم تظن إلى الحفرة التي كانت وراءها وعلى هذا فقد فوجئت بنفسها تسقط مرة واحدة نصفها في الحفرة ونصفها على الأرض والواقع أنها لم تتبين تماماً ما حدث بعد هذا. الأمور حدثت بطريقة أسرع من أن تدركها أو تتلافها. ما كادت تحاول أن تقوم حتى كان محمد إلى جوارها في الحفرة يساعدها. مرة واحدة وجدت نفسها في حفصة وقد أطبق عليها بذراعيه ليرفعها. وهي وإن كانت قد ارتعشت حين أحست بنفسها في حضن رجل غريب إلا أن الرجل الغريب لم يكن سوى محمد الكشر الذي لا يتسرب إليه شك. ولكن الشك بدأ يتسرب فعلاً إليها حين لم يرفعها محمد ولم يدعها ترفع نفسها. وما كاد الشك يتسرب إليها حتى كان قد أصبح حقيقة. . . روعت أولاً ولكنها استجمعت نفسها ودفعته، وناضلت ولكنها كانت ترى أن نضالها لا فائدة منه. بل ليست تدري على وجه الدقة سر هذا الإنهيار الذي أصابها حين أصبحت في حضنه تريد أن تقاوم ولا تستطيع، تستमित ولكنها يائسة. تصرخ فيجتمع الناس وتصبح فضيحة ومضغة في الأفواه؟ تسكت؟ تعضه؟ حتى ملابسها التي لا تحتكم على غيرها مزقتها. كل ما حدث أنها ظلت تثن مذهولة مرعوبة حتى قام وشتته، ولكن ماذا تفيد الشنائم؟ لم يقل هو حرفاً، فقط، ظل ينظر هنا وهناك الغيط خال تماماً والبهايم والناس تروح من بعيد. وعاد إليها وهذه المرة كان يمكن أن تقوم وتجري وتضربه بالفأس ولكنها لم تفعل. (ص ١٠٤). ثم تمضي تسعة أشهر، تكورت خلالها بطن عزيزة التي يعرف الجميع أن زوجها لا يقربها. ولكن أحداً لا يلاحظ هذا التكور إلا أن حمى النفاس تصيب عزيزة بعد أن قامت بتوليد نفسها في العراء. وهي لم تقتل طفلها. لقد مات وهي تضع يدها على فمه حتى لا يصل صوته الصارخ إلى آذان الترحيلة أو التفتيش. ويقتد وكيل النيابة جريمة القتل ضد مجهول. ويوافق مأمور الزراعة على احتساب أجراها يومياً وهي راقدة محمولة إلى أن

تموت . وبموت عزيزة يلتئم شمل العزبة والترحيلة . أطفال هؤلاء يختلطون بأطفال الآخرين . والكبار يتعرفون على الكبار . ويطير خبر إلى جميع الأهالي بأن «لندة» هربت مع أحمد سلطان الكاتب ، وتزوجت منه في قسم البوليس بطنطا . و «مضت الأعوام وتعاقبت التغيرات ، وانقطع بطبيعة الحال مجيء الترحيلة ونسيهم الناس ونسوا كل ما كان من أمرهم وأمر عزيزة . . . كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن على جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن ، يقال أنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها فطمس في الطين ونبت ، وكان أن أصبح تلك الشجرة . وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن شجرة مبروكة ، وأوراقها لا تزال مشهورة بين نساء المنطقة كدواء مجرب لعلاج عدم الحمل» (ص ١٦٥) .

ولا شك أننا نلاحظ مسحة من الرمزية في جميع أحداث القصة ، فجزر البطاطا لا يدل فحسب على رغبة مريض يتدلل على زوجته ، إنه رمز حقيقي إلى كسرة الخبز . ولكنه ليس رمزاً بسيطاً فقد استراحت عزيزة بين أحضان الرجل وقاومته بيأس في المرة الأولى ، ولم تقاومه في المرة الثانية . . ذلك أنه رمز مركب . يرمز ثانية إلى أزمة الجنس . بل إن شجرة الصفصاف في نهاية القصة تحمل هذه الرموز مجتمعة . ولقد أضفت هذه الرمزية عمقا أصيلاً فلم تتسطح بها مشكلات هذه الشخصية أو تلك ولم تنفجر المعادلة الإدريسية انفجاراً ، وإنما تملدت في بطن بين ثنايا الأحداث ، حين أخذ الفنان يستعرض لأول مرة في تاريخنا الأدبي ، حياة أولئك «التملية» أو «الترحيل» أو «القرايين» كما يسميهم أهل التفتيش . فجاءت الخطيئة نتيجة غير مباشرة لللقح الاجتماعي الذي عاشت فيه أسرة عزيزة . كما جاء جنونها مأساة ضارية تنشب مخالب الموت في العقول الخاوية إلا من ذهل اللقمة : في غيابها وحضورها .

كذلك توازنت قصة لندة - بنت الباشكاتب - مع أزمة أحمد سلطان من ناحية وأزمة فكري ابن المأمور من ناحية أخرى، فقد نالت أزمة الجنس من كيان لندة حتى النخاع، فكان صراعها ضد مجموعة القيم المتوارثة تعبيراً حاداً عن أزمة الضمير الكامنة في أعماق أجيالنا في مختلف مستوياتها الاجتماعية والفكرية. على أن الكاتب أثر البعد عن التقرير والمباشرة في تصوير البنيان الداخلي للندة وفكري أحمد. إذ اعتمد اعتماداً مطلقاً على انعكاس ذلك البنيان في سلوكهم اليومي. ومن هنا تعانقت خيوط قصة لندة مع خيوط قصة عزيزة، برباط وثيق من الرمزية الأصلية، حتى أننا نقارن أبداً بين «خطيئة» لندة - من وجهة نظر والدها - وخطيئة عزيزة من وجهة نظر الجميع. إن الفنان يهمس لنا من خلال هذا البناء التراجيدي الناجح، بأن الخطيئة اسم على غير مسمى، إنها كلمة اخترعها الناس بعفوية مطلقة، لتعبر عن حقيقة تعيش في كياننا حتى الأعماق. حقيقة قدرية في ظل المخطط الاجتماعي الذي رسمته الظروف من أجلنا. وهي حقيقة مطلقة بالنسبة إلى جوهرنا البشري وهي حقيقة نسبية حسب اختلاف ظروفنا. ولا ريب أنه يضير القصة كثيراً أن تنتهي بهذا البنيان السياسي: «وقامت الثورة، وصدر قانون الإصلاح الزراعي و... إلخ»، إن أمثال هذه الفقرات تفسد المعنى الفني الجليل للقصة، وهي نتائج طبيعية لفلسفة الحرام عند يوسف إدريس، وهي نتائج أكثر طبيعية لأزمة المعادلة الذهنية في أدبه، والتناقض الكامن بين كثرة التفاصيل التي تصل بنا في النهاية إلى تجريدات تعميمية مطلقة، لا تسبر غور الإنسان المعاصر وأزمته الضميرية.

أظهر ما فيها «الأعماق» التي نفذ إليها الكاتب . . «التغلغل» النفاذ . . لقد تغلغل الكاتب في قصته «العيب» في عالم الرجال، في عالم النساء، في عالم المصالح الحكومية كما تغلغل في قصته «الحرام» في الريف . ويحكم هذا التغلغل حلل كليهما يعينه ما بين يديه من حشد التفاصيل . . فمثلاً قصة «العيب» تجلو ثلاثة قطاعات كبيرة جلاء يكشف عن حقيقتها كشفاً سافراً بلا زيف (ولا رتوش) فعالم الرجال تختلف فيه المقاييس وفقاً لضروب المنافع . . عالم تحكمه مبادئ مختلفة . . ومن الغريب أنها متناقضة . . ولا بأس من هذا التناقض في نظرهم فلكل مبدأ دوسيه الرجل عنده «الشرف في بيته غير الشرف في عمله والحرام في الليل غير الحرام في النهار» . والفضيلة ما تمنعش الرذيلة كله موجود مع بعض في حالة تعايش سلمي<sup>(١)</sup> .

وكان المؤلف يتوقع من يستنكر هذا الرأي منه فمضى يضرب الأمثال وكأنه يعزز رأيه فالوزير الذي يقبل الدعوة ليلاً وهو يعرف أنها من توقيعة غدا الوليمة يخدع نفسه بما يستحدثه من مبررات تسوغ موافقته بل تحتملها لأفضلية صاحبها على الآخرين وأحقية بها .

ويمضي المؤلف في سخريته من أفضلية الرجال المزعومة إلى أقصى مداه، وأقصى المدى أيضاً حين يقارن بينهم وبين المرأة . . «النساء أو الفتيات شخصياتهن متماسكة مترابطة ككتلة واحدة تضم قيمهن جميعاً، وكلها قيم متحددة واحدة الحرام فيها حرام تحت مختلف

(\*) الدكتور نعمات أحمد فؤاد، العيب، المجلة، العدد ٧٠، نوفمبر ١٩٦٢، ص ١١٣ - ١١٦ .

(١) يوسف إدريس، العيب، الكتاب الذهبي، ١٩٦٢ .



الظروف والأحوال، والحلال أيضاً واحد، والعيب في العمل مثله مثل العيب في الشرف، وما يعيب في البيت يعيب في المصلحة كتلة مترابطة واحدة، فرق كبير بينها وبين قيم الرجال الموزعة على أدراج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام، ويستدعي إذا اضطرنه الحاجة المقياس الذي يناسبها. «أبدأ ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن يفقد إحدى قيمه دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم. باستطاعته أن يكون زير نساء ولكنه في نفس الوقت تجده صادقاً وشجاعاً وأميناً، بل ربما تجده شاعراً»<sup>(١)</sup> أي سخرية: ولهذا علمت الأيام والتجارب، «عبادة بك» صائد الذمم أن المرأة أشد حفاظاً من الرجل وأقوى منه استمسكاً بالمبادئ. . . بل إن المرأة الوحيدة التي باءت مساعية الملتوية بالفشل كانت أمام إحدى الموظفات الكبيرات. .

ومن خلال صورة (الجندي) بشخصيته المنحلة ونزواته الطائشة وثوراته النزقة، وصف الكاتب الرجال بأنهم أجراً إقتحاماً وأشد حدة وأكثر قدرة على التحطيم والتخريب. . . إنهم أقسى ضراوة. . وأعنف ثورة.

وبعد تحليل مستقصي لنفسية الرجل ونفسية المرأة ومقارنة طويلة بينهما أعلن الكاتب الحكم. ففي مجلس ضم بضع فتيات مثقفات وموظفات دار الحديث حول الرجال وسرعان ما صدرت الأحكام بالإدانة ناقمة على حقيقتهم المتشكلة ومبادئهم المتذبذبة المطاطة التي تختل معها المقاييس وتضل القيم. . والتفت آراؤهن عند كلمة واحدة «هؤلاء الرجال وإن كانوا أكثر منهم قذارة أيضاً فإنهن بعالمهن قد يكن أكثر تخلفاً وضيق أفق إلا أنهم أكثر نظافة». ص ٨٣.

أما عالم النساء فقد بدأ الكاتب تصويره منذ البداية. . الشباب الأخضر أو العمر الأبيض الذي تلون دنياه أحلام السذاجة الأولى. .

(١) يوسف إدريس، الحرام، الكتاب الفضي، ١٩٥٩.

أحلام كتلك التي تملأ رأس سناء .

أحلام تستكثر من الشباب الأنيقة الجميلة وتفرق المال بلا حساب . . أحلام تكفيها حاجة صاحبها الحاضرة . فإذا كان الجواني ضرورة بالنهار استقرت الرغبة الملحة في العقل الباطن حتى تأوي صاحبها إلى فراشها فتنطفئ وتأخذ شكل الحلم الوردى الذي يلعب فيه خاتم علاء الدين دوراً كبيراً فيجول محال الأزياء ويصطفي ويختار ثم يضع بين يديها ما تشتهي ويقف منتظراً منها أوامر أخرى . . وأحلام العذراء دائماً طيبة ذكية تحقق الرغبات في استسلام تلك الأساطير الذي يردد دائماً: ليك ليك عبدك بين يديك .

وعالم البنات هذا الفريد لا يخلو من هنات تنزل أحياناً إلى درك الأخطاء، تمثله سناء ذات الوجه المصري الأسمر الجذاب القسما لا تخلو حياتها رغم أدبها الظاهر من (تجارب) تخوضها في حذر وتكتم وكيانها يضج بالنوازع والرغبات واللهفة العارمة .

ويمضي الكاتب مع البطلة في عملية تعرية لخجل الفتيات . فسناء رغم نوبات القشعريرة التي تملؤها كلما تذكرت غريمها، لا تنكر ولا تستطيع، أن شيئاً فيها قد استجاب ووافق وارتعش لتلك التجربة الأولى . وأدهى من هذا أنها في داخلها تحس إحساساً خفياً مزعجاً . . إنها تمنى أن تعود التجربة كما هي تماماً بشرط أن يتغير البطل وأن تكون التجربة الجديدة عنوة أيضاً واغتصاباً أي بغير إرادة منها في الظاهر وإن كانت متقبلة مقدماً .

وإن كنت أرى في هذه التعرية، تحلية أيضاً . . فالعمل أو الشعور على غريزته مازال يستمسك بالحياء الذي تمنى معه أن يحدث (عنوة واغتصاباً) لتنجو من حساب الضمير .

المرة الوحيدة التي قسا بها المؤلف على المرأة . . هو على رأسها

فجأة بالبطله كانت في الصفحة الأخيرة . . في السطور الأخيرة حين ألقى بساء في قرار الهاوية . وقسوته تأتي من أنه لم يتدرج بها في طريق الرذيلة . . لم يحطمها بسطوة الإغراء والاجترأ من الغير ليجعل لها بعض العذر . . لم يجعل العرض والإجذاب من جانب الرجل بل جعلها هي — أشد ما يكون قسوة — التي تعرض نفسها كالمحترقة حتى على من تنفر منه . . حقاً إنه مهد لهذا بتحليله لنفسية المرأة التي لا تعرف إلا أمراً واحداً إما الحلال وإما الحرام ، وفتح ثغرة كبيرة بقبولها الرشوة ولكنه أجهز عليها بسرعة ، لعلها هي التي جعلتني أنهيب قراءة الصفحات الأخيرة عندما وصلت إليها في قراءة القصة .

ولعل هذه النتيجة تفسر «صعوبة» بيع النساء ذمهن . . لأن الخطأ هنا لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يتجاوزه إلى ما هو أخطر . . إن الدمار يشمل ذاتها ووجودها المعنوي كله أذ الحرام عندها كما يقول المؤلف حرام تحت مختلف الظروف والأحوال . . والعيب في العمل مثله مثل العيب في الشرف . . فمن تقبل الدنية في عملها ما أيسر أن تزول بها القدم وإن كانت قبلاً عصبية على الغواية والذل . .

ومؤلف قصة «العيب» ناقد اجتماعي ، فقد نقد التربية المتسلطة المستبدة حين جعل ( الجندي ) ثمرة لهذا المخلوق الذي كان «طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأوامر والنصائح كالزيت المغلي فوق رأسه مذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها ألا يستمع لنصيحة أحد سواء أكان مخطئاً أم مصيباً وسواء أكانت النصيحة من عاقل أم أحمق ، بل لقد جعل شعاره بوعي منه وبغير وعي أن يخالف كل ما يقال له من نصائح . وهوايته الكبرى أن يعصي القوانين ، إن القانون يظل عدوه اللدود إلى أن ينجح في خرقه ، والتعليمات تظل عبثاً لا يطاق إلى أن ينجح في العثور على وسيلة يستطيع أن يتحايل بها عليها . . وليست فقط

القوانين واللوائح المكتوبة أكثر من هذا وأبعد، كل ما يأخذ شكل القانون. إذا تصادف ووجد الرخام أو القشاني في أي دورة مياه يدخلها لامعاً نظيفاً أنيقاً لا يستريح إلا إذا أخرج قلمه الكوبيا وخطط وشخبط حتى يشوه المنظر «إذا جلس على مقعد عربة الأتوبيس سرعان ما يخرج سلسلة مفاتيحه وبها المطواة الصغيرة ذات السلاح الحاد الذي يفتحه ويعمله في جلد الكرسي وفي تخف شديد، يقطعه حتى يطل القطن، وفي بوة الجوانب حتى يظهر معدنها. وإذا أردته أن يكرهك كره العمى انصحه نصيحة أو أنقذه نقداً»<sup>(١)</sup>.

والكاتب يسخر، وهو الطبيب ذو النزعة العلمية بالطبع من أطباء النفس. . «فساء» حين يطبق عليها زوج خالتها بذراعيه لم تتكون لها عقدة فقد سارت بها الحياة سيراً طبيعياً فلا هي تخاف الرجال ولا هي تنهافت عليهم كما يحتم علماء النفس أحد النقيضين في مثل هذه الحالة، ناسين أو متناسين عاملاً هاماً له خطره وهو «الزمن».

وسخريته غير الفكاهة وغير التندر. . أنها سخرية جادة قد يضحك المؤلف من لفظة أو لفظة أو معنى ولكن المؤلف لا يضحك. . إن وراء سخريته رغبة في عملية كبيرة، عملية هد المجتمع أو النواحي الراكدة فيه مادية كانت أو عقلية.

وقد وقف الدكتور يوسف إدريس عند النظرة القديمة إلى المرأة. . وقف عند عالم الحریم. . الذي كان ينظر إليه الرجل نظرته إلى مقتنيات الخاصة. . نظرة السيد إلى المسود والمتبوع إلى التابع. . عالم المرأة فيه متعة، عالم تعيش فيه المرأة بجسمها حتى إذا عجز هذا الجسم عن قضاء الأوطار ضمت صاحبه إلى قائمة المخلفات وحلت أخرى

---

(١) انظر: الدكتور جمال زكي، السيد ياسين، أسس البحث الاجتماعي، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٣، ص ٢٦٧

محلها . . بالجسم أيضاً فلا الأولى ولا الأخيرة تشارك في رأي أو تقضي في أمر أو تحمل مسؤولية وهذه السلبية أزرت بها وهونت من شأنها . . فأصبحت بالنسبة إلى الرجل (ثانية) وهو أول لا تساوى معه وبالطبع لا تتقدم عليه . . . هو المقدم دائماً . . له كل الاحترام . . وله كل الحقوق وله كل شيء وهي بعض هذا الكل الذي استولى عليه .

ومن هنا أصبح عمل المرأة له خطره فالمصلحة أو العمل هي الأرض المحايدة حيث لا تسري قوانين البيت والمجتمع ، حيث لا تسري قوانين الأخلاق ، حيث القانون الوحيد المطاع هو قانون العمل حيث الخطيئة الكبرى لمن لا يعمل .

وهنا استوقفتني هذه العبارة :

«أهو إحنا دلوقتي لا إحنا ستات على ناحية ولا رجالة على ناحية زي ما نكون عملنا جنس ثالث»<sup>(١)</sup>.

تسمية كنت أبحث عنها في نفسي . . ليست للمرأة العاملة النظرة الكاملة التي للرجل والتي اكتسبها على الزمن باعتباره كاسباً أو كما يقول الدكتور يوسف إدريس «باعتبار الرجال أصحاب عالم المسؤولية وأكل العيش، العالم الذي أقاموه واحتكروه واحتفظوا بمفاتيح أسرارهِ . العالم الذي تكفل بصبهم في قوالبه وتكوين أمزجتهم وضع هياكل شخصياتهم وقيمهم»<sup>(٢)</sup> وأنا أضيف وصنع ميلمانهم . ليس للمرأة العاملة هذه النظرة الكاملة وليست لها راحة المرأة العاطلة ، امرأة البيت أو ست البيت جنس ثالث كما يقول . . ولكن إلى حين . .

---

(١) Hortonp. 8. and leslie, G. R. Sicialogy of Social problems, N - y: 1952.

(٢) الدكتور نعمات أحمد فؤاد، العيب، المجلة، العدد ٧٠، نوفمبر ١٩٦٢، ص ١١٣ - ١١٦ .

والمؤلف يؤمن بالإنسان الذي قد يختفي وراء حيوانية ظاهرة كما رأينا الجندي . . . ولكن هذا الجندي نفسه يتيقظ الإنسان الغائب فيه وإن كان كامناً في أعماقه، وكاد يستجيب لقيم الخير والطهر المتمثلة في سناء إلى ما قبل ترديها .

والدكتور يوسف إدريس من أقدر قصاصينا على (شد) القارئ إليه، على جذبه، فالخيوط في يده كالزمام يتحكم فيه قادر مسيطر . . هذا الخيط، الذي كثيراً ما يفلت من أيد كثيرة أو يتميع، متماسك طول الوقت . . . مطرد في يد يوسف إدريس . . هنا الحكمة التي يتحدث عنها النقاد ويشترطونها ويوفرها يوسف إدريس بلا تعمل أو صنعة . . إنها عنده إحدى مواهب الطبع والخلق . .

وهو يخلق أهمية على الحدث ينظمه مع أحداث أخرى، فلكي تحس خطورة تعيين البطلة في المصلحة يقرنه لك الكاتب بأحداث عامة كي لا تنسى .

«ثلاث مرات في تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام، يوم توفي سعد زغلول ونعاه الناعي، ويوم طرد الملك، واليوم الذي عينت فيه سناء . .»

وإذا كنا عند الحديث عن فن الصورة عند الأستاذ يحيى حقي، قد أشرنا إلى تخديمه المطابقة بالصورة لرسم الشخصية المراد رسمها فإننا هنا نذكر أن الدكتور يوسف إدريس، المفارقات عنده غير مقصودة. فسناء البطلة عاش بها فترة بيضاء طاهرة كشعاع من نور يحيط به الظلام من كل ناحية فيزيد تألقه ألماً، ويزيد تعلق الأمل به تشبهاً ويزيد العزاء فيه رضا وتعويضاً . . ولكن المفارقة هنا طبيعية هكذا الناس في الحياة يتفاوتون . . ليست مفارقة متقابلة صريحة كما هو الحال عند الأستاذ يحيى حقي، الذي يرسم صورة لبائسة فيجمعها تحت سقف واحد مع ثرية واسعة الثراء

ويجعل الشقية تقف حين تجلس الغنية متكئة في كرسي وثير لا جالسة فقط . . إلى آخر المتوازيات عند يحيى حقي . .

والدكتور يوسف إدريس يركز أحيانا على القسمات المادية وأحيانا على القسمات المعنوية للشخصية المرسومة وكثيراً ما يخدم أحد الجانبين الآخر، ويوصل له . وللمؤلف في هذا المجال ألفاظ خاصة كأنها ولدت لساعتها من اللغة، وأخرى مقصودة، فالسيدة العاطلة التافهة التي تولد الشحم في مواضع كثيرة من مساحة جسمها الواسعة يجعلها تغطي عقمها العقلي والمعنوي بكلام تلوكه في نطاعة وهي تجلس واضعة «فخذاً فوق فخذ» .

وأعتقد أن المؤلف يقصد هذا التعبير مكان، مثلاً، (رجلا على رجل) حيث التعبير الأول فيه شحم ولحم وبدائية حتى يمهّد «تخن الجسم لتخن العقل»، الذي أراده المؤلف بصاحبة هذه الصورة . وهي على كل حال من الصور الاجتماعية، أعني أنها تعيش في مجتمعنا لا بين النساء فحسب، بل بين الرجال أيضاً . . بيتنا من تجلس واضعة فخذاً على فخذ تتحدث عن كل ما هو «عيب» بانطلاق زائد، وكأنما هي العالم المتبحر بطرق موضوعه المفضل، السيدة الغريبة التي استكرت حين سألتها إن كانت تشتغل مجرد السؤال، باعتبار أن العمل (عيب) لا يليق بالسيدة الفاضلة أن تترك بيتها لأجل أن تزاوله، السيدة التي تفخر بأنها «ربة البيت وتلتقط مواقف العيب لتخوض فيها وتتوسع معتقدة أنهم ما دمن لم يرتكن العيب الأكبر ويعملن فلم يمانعن في مزوالة العيوب الصغرى من مثل الحديث عن العيب والنكات والقفشات» .

وتقابل هذه الصورة صورة ألوان من العوامل عند المؤلف . والدكتور يوسف إدريس بارئ في إعطاء المعاني ذات الدلالات الخطيرة في عرض الحديث وكأنه لا يعنيه إلا الأذكىاء وحدهم (الحديقين) . . فقد يعطيك تحديد ماركة السيارة مضامين كثيرة . . مثلاً . .

والآن نتقل إلى الأسلوب ولست أدري لماذا تحضرني في وصف أسلوب الرجل صفة (الطزاجة) . . أسلوب الدكتور يوسف إدريس أسلوب «طازج» . . أسلوب بريء براءة تامة من الكليشيات المحفوظة في الأدب العربي . . فهو من هذه الناحية في مثل نظافة الصيني والكريستال على حد تعبير المؤلف . . وهذه الطزاجة تشمل عنده كل شيء الألفاظ والتشبيهات والنظرة إلى الناس والقيم والأشياء . . ولأسلوبه بمقوماته كلها خاصة الإثارة واللفت «ولم تكن إستحالة التصور تحيزاً ضد المرأة ولكنها إستحالة أن يعتقد أحدهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيدة ما في الوجود أن تجد لها داخل هذه المؤسسة الرجالية الخالصة تماماً، كما لا تستطيع أن تتصور أن توجد فتاة أو سيدة في جناح الملابس الداخلية الخاصة بالرجال مثلاً، فهنا مكان رجالي مزدحم لا يحكم اللوائح ولكن يحكم الكتلة ونوع الكتلة تماماً. كما لا تستطيع أن تتصور وجود لوزة سوداء مع لوز القطن الأبيض أو وجود رجل أي رجل في مكان خاص بالسيدات مهما كان السبب في تجمعهم وحتى لو كان سبباً لا يمت إلى الجنسين بصله»<sup>(١)</sup>

والخطوط عنده محددة كالحفر . . ومن أوصافه مثلاً «سيخي النظرات» ومن قوله «مس مرآه هكذا شعور سناء مساً سريعاً دامياً كقطع المشرط»<sup>(٢)</sup> وهنا تغلب عليه مهنته الأولى مهنة الطبيب الذي يعرف عمل المشرط.

(١) انظر: غالي شكري، العيب، مجلة «حوار» العدد الثاني، يناير ١٩٦٢، ص ١١٥ - ١١٧.

(٢) يطلق علماء الاجتماع على هذه الظاهرة مصطلح Anomie الذي كان أول من ابتدعه عالم الاجتماع الفرنسي دوركايم ثم نقل عنه بعد ذلك وذاع استعماله، ويعرفه ليمرت بأنه «الافتقار إلى مستويات خلقية للحكم على السلوك».

Lemert, E. Social pathology, N - y; 1951.



ومن تعبيراته العميقة «أيام لا تستطيع حصرها، لا لكثرتها أولقنتها ولكن لأنها كانت مجرد يوم واحد متصل طويل، وقريب من هذا وصفه للبطل في محنة الضمير «وقد يكون ألف خاطر وخاطر قد دار في عقل سناء، وقد يكون الأمر وكان خاطراً واحداً لم يدر فالدوران السريع يبدو كالشبات المقيم لغة محددة حازمة . .» .

ومن طرائفه في التعبير قوله «ليلة الوظيفة» على وزن «ليلة الدخلة» وهذا التدخل اللفظي من عندي صدى للتداخل المعنوي عند الكاتب عندما دق قلب البطلة «وكانها استزفت إلى العمل مثلاً» .

أو قوله «الصديقات اللدودات» .

أو قوله «ضحك في فشله التام للتعبير عن المرح تكاد تضحك عليه» .

أو قوله «غسل مخ» .

ومن ألفاظه الخاصة الجديدة «جهاز رادارها الأنثوي» و«الدموع الداخلية» «عقل بناتي»، «تمكتب» ولعل الأفضل أن أسجل الجمل كاملة حتى تبين اللفظة على النحو الذي أراده لها الكاتب:

«لم يكن جهاز رادارها الأنثوي ينقل إليها أية نوايا ذكرية خافية» .

تعبير محكم عن طبيعة حساسية المرأة .

«الدموع الداخلية غير المراثية التي لا تني عن سكبها في المصلحة والدموع الظاهرة التي تنفجر بإرادتها في البيت» .

«عقلها الذي كان لا يزال بناتياً حالماً في آرائه» تعبير لطيف ربما لأنه يذكرنا بالعنب البناتي أو الزبيب البناتي «وهجم الثلاثة داخلين في كتلة مندفعة ذات ثلاثة أحجام مختلفة ما لبثت أن انقسمت . .» .

والدكتور يوسف إدريس يستخدم «التكرار» في الإبانة والتعبير . . ويستخدم

العدم «كان الزمن على عكس عادته، يمضي بسرعة خارقة فما أسرع ما أصبحت الساعة العاشرة والنصف مضت ألف وثمناثة ثانية دون أن يجد جديد...». هنا ترسم عملية تفتيت الدقائق ببطء الوقت وثقله.

وهو يستخدم شيئاً آخر، الخطوط «سواء من بين الخمس فتيات اللاتي عين كدفعة أولى وخطان تحت أولى هذه».

و «العامة» عند الدكتور يوسف إدريس تأخذ مكانها الطبيعي في الجملة في راحة تامة بلا افتعال أو اقتحام فمثلاً يقول «ألقي السؤال سائقاً العبط على الهبالة» أو قبل ذلك حين يقول «الضجة لم تحدث إلا حين ذهبوا إلى عملهم ذات يوم كالمعتاد لا بهم ولا عليهم فوجدوا في كثير من حجرات المصلحة فتيات».

وأحياناً يأتي بمترادفين فصيحين كدفاع مقنع عن استعماله العامة أنه استعمال القدرة لا العجز. تجد عنده مثلاً «طال أمر انصاته واصغائه» وفي نفس الصفحة يقول (الصح) في مكان الصواب.

إن المسألة أكبر من أن تكون مسألة ألفاظ إننا أمام كاتب فنان يرسم صوراً للمجتمع الذي يعيش فيه. صوراً تحمل معنى الدعوة إلى الإصلاح دون أن تلقي خطبة منبرية، كاتب يكتب في ثقة. ثقة كبيرة تسهم في عمليات خلق كبيرة اسهمت من قبل مع شجاعة باهرة وإرادة قادرة وإيمان بالفن راسخ في القرار الكبير وهو تضحية الطب على جلال خطره، من أجل الأدب الذي تفرغ له خالصاً الدكتور يوسف إدريس منتقلاً من مقعد الطبيب إلى مقعد الأديب.

## ١٦ - التصوير الأدبي للانحراف الاجتماعي تحليل سوسيولوجي لرواية العيب ليوسف إدريس (\*)

أصدر يوسف إدريس رواية العيب عام ١٩٦٢، وأصدر قبلها رواية الحرام عام ١٩٥٩. والواقع أن الناقد لا يستطيع أن يعرض لرواية العيب إلا إذا عرض لرواية الحرام. فهما دراستان متكاملتان تصور إحداهما المجتمع الحضري، وتصور الأخرى المجتمع الريفي. والروايتان على جانب كبير من الأهمية من وجهة النظر السوسيولوجية. وعلى هذا الضوء يحلل المؤلف - باعتبارة باحثاً علمياً في السلوك الإنساني - رواية العيب.

ولا بد لنا قبل ذلك أن نعرض عرضاً موجزاً لرواية الحرام. مسرح الرواية في الريف المصري، وبطلة القصة سيدة ريفية مكافحة تشقى في سبيل لقمة العيش وقد طحنها الفقر وهذها البؤس - ويحكي المؤلف بصورة درامية بارعة ومؤثرة في آن واحد، كيف أن الظروف الاجتماعية دفعت بمثل هذه المرأة الشريفة دفعاً إلى الزنا، وإلى أن تحمل ممن زنى بها، ووقع ذلك على مجتمع عمال التراحيل الذين تعيش معهم في قرية بعيدة عن قريتها، سعيّاً وراء «لقمة العيش». لقد وضع المؤلف القيم الاجتماعية السائدة في الريف المصري عن الشرف والفضيلة على المشرحة، وأراد أن يعبر عن أن النظرية التقليدية لحرية الإنسان في الاختيار بين السوء والانحراف نظرة باطلة، وأظهر بطريقة درامية بارعة كيف أن السلوك الإنساني تحكمه الحتمية لا الحرية. والرواية بالإضافة إلى ذلك زاخرة بالمواقف التي تحلل العلاقات الاجتماعية بين

(\*) السيد ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ١٩٧٠، نشرت هذه الدراسة  
المجلة العدد (٩٦) ديسمبر ١٩٦٤، ص ١١٥ إلى ص ١١٨.

الفلاحين، وترسم لها صوراً واقعية حية، نجعل من الرواية عملاً أدبياً بالغ القيمة.

وهي إلى جانب ذلك تكشف عن تقدمية المسلمات الفلسفية التي يصدر عنها يوسف إدريس. فنظرته للإنسان نظرة علمية جديدة تضعه في مكانه المناسب بالنسبة للكون والمجتمع.

أما رواية «العيب» - وهي تعيننا في هذا الفصل - فهي أشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية منظمة، من النوع الذي يطلق عليه بمصطلحات العلوم الاجتماعية «دراسة الحالة» case - study. وإذا كان كتاب مناهج البحث في العلوم الاجتماعية يعرفون دراسة الحالة بأنها: «دراسة علمية تركز على الموقف الكلي، أو على جماع العوامل، وعلى وصف العملية process أو تتابع الأحداث التي يقع السلوك في مجراها» فإننا نجد أن هذا التعريف يصدق تماماً على رواية «العيب» فقد تعقب المؤلف بطله قصته الفتاة الجامعية (سواء) منذ تعينها - ضمن مجموعة فتيات - في مصلحة ظلت طوال عمرها مقصورة على الموظفين الرجال ومحاولات تكيفها مع جو الوظيفة، حتى سقوطها في النهاية، والذي تمثل في قبولها الرشوة ثم تفريطها في عرضها من بعد. وإذا كانت رواية «الحرام» تعد دراما عن السقوط في مجتمع ريفي، فإن رواية «العيب» تعد دراما عن السقوط في مجتمع حضري. إنها تحلل هذا المجتمع، وتكشف عن طبيعته، وعن ضروب الاختلال الاجتماعي السائدة فيه.

ولا تكون مغالين إذا قلنا إنه يمكن دراسة هذه الرواية باعتبارها وثيقة تصلح للاستعانة بها في البحوث العلمية. إذ أننا يمكن أن نحللها على ضوء المنهج المثلث الجوانب الذي اقترحه أستاذ الاجتماع هورتون ولسلي لدراسة الظواهر الاجتماعية المنحرفة، والذي يتمثل في ثلاثة نهج:

## ١ - نهج الانحراف الشخصي :

وهو ينظر للسلوك المنحرف - وأبرزه السلوك الإجرامي بحسبانه نتاج سلوك بعض الأفراد الذين - لسبب أو لآخر - فشلوا في امتصاص وتمثل الاتجاهات والعادات والقيم السائدة المقبولة. هذا النهج ينظر للمنحرف كشخص فشل في تكوين مجموعة من الأحكام القيمة Values judgements والعادات السوية، وتبنى - بدلاً منها - قيماً وعادات مرفوضة إجتماعياً، أي أنه شخص شاب تكوينه النفسي جوانب قصور معينة.

## ٢ - نهج صراع القيم :

يحلل هذا النهج الجريمة على ضوء القيم المتصارعة في المجتمع. إذ تختلف القيم حول الأفعال الإجرامية وحول ما ينبغي أن يتخذ حيالها من تدابير فبينما يجمع أفراد المجتمع على استنكار جريمة بشعة كالقتل، إذا بهم يختلفون حول جريمة كالرشوة مثلاً. إذ يقل الاستنكار الأخلاقي بالنسبة لها - ولعل هذا يسبب ذبوعها وانتشارها - حتى لقد أصبحت بالنسبة لفريق كبير منهم أشبه بأمور الحياة العادية، لا تثير عندهم استهجاناً أو استنكاراً، لأنهم - في كثير من الأحوال - يتعاملون بها لكي ينجزوا أعمالهم.

وهناك طريقة أخرى يعمل صراع القيم من خلالها كسبب للجريمة، ويحدث ذلك خلال انهيار الأخلاق الشخصية نتيجة لصراع القيم الكامن في الثقافة. فالفرد يتعلم في البيت والمدرسة والجامعة مجموعة من القيم الخلقية، حتى إذا خرج إلى مجال العمل أيقن أن ما تعلمه عملة غير قابلة للتداول في الحياة العملية. ويتعلم أن وظيفة البائع أن يبيع - ليس بالضرورة ما يريده المشتري - ولكن ما يوجد فعلاً

في مخازن المتجر، ويعلم أن غالبية الإعلانات مبالغ فيها وكثير منها زائفة ولا تمثل الحقيقة، ويعرف طرقاً عديدة قانونية وشبيهة بالقانونية للتهرب من ضريبة الدخل.

والخلاصة أنه يرى في مجال الحياة الواقعية من الصور - ويكتسب من الخبرات ما يجعله يؤمن بأن كل ما تعلمه من قيم أخلاقية أمور مثالية لا تصلح للتعامل في مجالات الحياة المختلفة. ويبدأ في تمثل هذه القيم وفي تبني ضروب التبرير التي يلجأ إليها الناس وهم يمارسون هذه الصور من السلوك المنحرف.

### ٣ - نهج الاختلال الاجتماعي :

يدرس هذا النهج مشكلة الجريمة بحسبانها نتاج التغير الاجتماعي social change، فالمجتمع المستقر المترابط ترابطاً وثيقاً تقل فيه نسبة الجريمة. وإذا حللنا الجريمة على ضوء مفهوم الاختلال الاجتماعي فإننا نستطيع أن نلاحظ كيف أن تحول المجتمع - أي مجتمع - من مجتمع ريفي إلى مجتمع حضري صناعي يقلب قيمه رأساً على عقب، ويصيب بالخلل جهاز الضبط الاجتماعي التقليدي. فضروب ضغوط الضبط الاجتماعي غير الرسمي Informal كاحكام الجيرة والمجتمع المحلي وتوقعات الأهل والأصدقاء والمعارف، تختفي في المجتمع الحضري، حيث يتحول الأفراد إلى ما يشبه الأرقام لا يعرف بعضهم بعضاً. ويخلق التغير الاجتماعي عديداً من المواقف والتصرفات الجديدة التي لا تعين الأعراف التقليدية على مواجهتها وإصدار أحكام قانونية بشأنها. ونستطيع على ضوء هذا المنهج - بجوانبه الثلاثة - أن نفسر سلوك أبطال الرواية، ونلقي الضوء على العمليات النفسية الاجتماعية التي مرت بها «سناء». فقد عينت في المصلحة وهي ما تزال بعد فتاة بريئة، لم تلوثها الأدرا، فتاة تخرجت من الجامعة تحمل بين حنايا صدرها عديداً من المثل

الأخلاقية، إلى أن تسقط في وهدة الانحراف وتشارك زملاءها الموظفين المرتشين في الرشوة، بل - وأبعد من ذلك - تهوي إلى درك التفريط في عرضها، وتستجيب - في النهاية - لإغراء زميلها في العمل «الجندي» ذلك الموظف المنحل المتمرس بكل ضروب السلوك المنحرف.

فلنحاول الآن محاولة سريعة تلخيص العمليات النفسية الاجتماعية التي مرت بها «سناء» بطللة القصة في قيامها برحلة السقوط. عيّنت سناء في المصلحة ضمن مجموعة من الفتيات - كما قدمنا - وهي مصلحة كانت تعتبر حتى تعيينهن «ككل وكر رجالي لا تسمع فيه إلا أصواتهم وشكاياتهم ولا تشم فيه سوى روائحهم ووقع خطواتهم، طالعين، دارسين لأسرار العمل العظمى والكادر وأمزجة الرؤساء» (ص ٦ من الرواية) وحدث لتعيين الفتيات رد فعل عنيف عند الرجال. وبالنسبة لسناء - التي بدأت العمل وهي متهمية وجلة، وضع لها مكتب في حجرة فيها أربعة موظفين الباشكاتب وثلاثة موظفين «أحمد» و«شفيق» و«الجندي». وبعد فترة تبين لسناء أن زملاءها يقومون بعمليات مريبة وأخيراً اكتشفت أنهم جميعاً يتقاضون رشاوى في مقابل بيع التراخيص للمكلفين باصدارها بدون مقابل. «فقد كان عملهم الحقيقي بيع التراخيص، بيعها بأثمان لم تحددها المصلحة ولا الوزارة، وإنما حددتها تقاليد ورثها الموظفون جيلاً بعد جيل وباشكاتب عن باشكاتب. أسعار تخضع لكل ما يطرأ على حياتنا من تغيير، ارتفعت اثناء الحرب مع ارتفاع الأسعار وكلما ازداد الغلاء ازداد ارتفاعها، والشيء نفسه ينطبق على نسبة التوزيع. الباشكاتب ٣٠ في المائة، بقية الموظفين من رؤوسيه ٣٠ في المائة والأربعون في المائة الباقية تذهب إلى رأس كبير في المصلحة ويقال أن معظمها يذهب إلى رؤوس مماثلة في الوزارة نفسها، عملية تجري مجرى اللوائح والقوانين، تتم سرّاً معظم الأحيان، وبحرص شديد من الزبون وبجرأة غريبة من الموظفين، والطريق إليها معروف، والواسطة

«خفاجي» ذلك الساعي ذو الشارب الكث وسحب الدخان الغزيرة،  
الواقف على باب المكتب (ليفط) الزبائن و (يوزع) غير المرغوب فيهم  
ويفتح الباب للسالكين (ص ٤٤ ، ٤٥ من الرواية).

إن يوسف إدريس يصف هنا بكل ما يملكه من براعة، وبكل  
ما أوتي من بصيرة نفاذة، ما يطلق عليه في علم الاجتماع «الثقافة  
الإجرامية criminal culture ولها معنيان :

أ – جهاز متكامل من الأعمال والأفكار تميز مجموعة من الناس،  
وتخرق قانون العقوبات .

ب – فعل إجرامي معين (كالرشوة) قد تحبذه الثقافة الإجرامية  
أو يكون جزءاً منها، والذي يمارسه عضو أو أعضاء في جماعة ما . وهناك  
بالنسبة لهذه الأفعال الإجرامية قوانين للسلوك تنفق معها، وضروب من  
التبرير تساق لإثبات شرعية ارتكابها.

والثقافة الإجرامية – التي يصفها يوسف إدريس – ثقافة خاصة  
بقطاع من المجتمع الحضري، لها قيمتها الثابتة التي يتوارثها الموظفون  
جيلاً بعد جيل، تحدد لهم كيفية أخذ الرشوة من أفراد الجمهور، وتبتدع  
المصطلحات الخاصة بها، وتمدهم أيضاً بضروب التبرير التي تخفف  
عنهم وطأة الشعور بتأنيب الضمير. والمؤلف يشير بوضوح إلى أنها  
مشروع تعاوني أو عملية منظمة ينطبق عليها ما يطلق عليه في علم  
الإجرام، (الجريمة المنظمة) Organized crime وهي الجريمة التي  
يوزع فيها السلوك الإجرامي على أدوار محددة Roles يقوم عدة أفراد  
بها، ويخص كل منهم دوراً معيناً، والعائد يقسم بينهم بطريقة أو بأخرى.  
وفي الرواية يقوم «خفاجي» الساعي بعملية الوساطة بين موظفي المكتب  
وأفراد الجمهور، ومن ناحية أخرى يقوم «الجندي» الموظف المنحرف  
المنحل، المعروف في كل أقسام المصلحة، بتسليم الرؤساء نصيبهم من



الرشاوي مقابل أن يغمضوا أعينهم .

وتسير أحداث الرواية، ويحس موظفو المكتب - كجماعة منظمة - أن سناء التي لم تتكيف معهم بعد تمثل خطراً داهماً عليهم، ومن هنا تبدأ عملية الالتفاف حولها لاستدراجها لكي تشاركهم في قبول الرشاوى ولكنها - وبكل ما تعتنقه من قيم أخلاقية ومثل عليا - تنتفض انتفاضة تلقائية، انتفاضة من يعتز بقيمه ويؤمن بها حين يباغت دفعة واحدة بسلوك قمين بهدمها من أساسها. وهي حين تفعل ذلك يفرغ الباشكاتب فرعاً شديداً ويحاول أن يصطنع أعذاراً شتى لتبرير سلوكه، أعذاراً من قبيل ضروب التبرير التي تحدثنا عنها من قبل في نهج صراع القيم، وفي صدد الثقافة الإجرامية التي تعطي لمعتقيها ردوداً جاهزة ظاهرة الوجهة لتبرير انحرافهم. ويحدث نتيجة لموقف سناء اضطراب شديد في صفوف الجماعة. وكان عليهم أن يواجهوا التحدي. وما تلبث الجماعة أن تفيق من قسوة الصدمة، وتعيد تنظيم صفوفها، ويتفقون على أن يفرضوا عليها عزلة كاملة، وبعد أن رفضت مشاركتهم في قبول الرشوة. وهكذا قاطعوها وامتنعوا بتاتاً عن الحديث معها وقاست سناء كثيراً من هذه العزلة الصارمة التي فرضوها عليها. لقد أرادوا أن يذلوا كبرياءها بعد أن أحسوا بالضعة إزائها. وعاملوها بإهمال شديد مقدرين أن الزمن قمين بإخضاعها. ووقفت سناء بعد ذلك في مأزق مالي، إذ كان عليها أن تدفع المصاريف لأخيها، ولم تملك المبلغ. . . وحاولت سناء بشتى الطرق ولكنها لم تستطع. وإذا أحس زملاؤها بضعف موقفها وتخطئها أدخلوا المكتب ذات يوم لينفرد بها أحد زبائن المكتب الدائمين (عبادة بك)، وهو شخصية غريبة، إذ أنه مغرم بإيقاع الموظفين في جريمة الرشوة. ويتلذذ أيما تلذذ إذا ما سقط موظف من قمة مثالياته إلى درك الجريمة وجلس (عبادة بك) أمام مكتبها ومارس - باقتدار - (دحلبته) المتقنة ثم وضع لها - بهدوء ورقة مالية قيمتها مائة جينة في درج

مكتبها. وطافت بذهن سناء مشات الأفكار في مثل لمح البصر،  
ويا لدهشتها لم تثر ولم تعترض، بل إنها لم تنبس ببنت شفة. وقام عبادة  
منتصراً فقد وقعت ضحية جديدة أضافها إلى قائمة ضحاياها العديدين،  
وتأكد لديه صدق نظريته التي مؤداها أنك تستطيع أن ترشو أي إنسان،  
فقط كن ذكياً وقدر له الثمن المناسب الذي لا يفض من كرامته!

وهكذا سقطت سناء، وانتهت العزلة التي فرضها زملاؤها، فقد  
تخلت عن تمردها وسأيرت قيم الجماعة، غير أن قبولها الرشوة كان بداية  
السقوط. أما النهاية التي يستكرها عدد من النقاد، فقد كانت في  
استجابتها أخيراً لغزل «الجندي» ذلك الموظف المنحل الذي قدمت فيه  
شكوى لرئيسه - في أول عهدا بالوظيفة - ولم تنتج أثراً، لأن رئيسه كان  
من بين من يوزع عليهم الجندي جزءاً من الرشاوي التي يتقاضونها..  
ولم تكف سناء بأن ترافق الجندي إلى أحد الكازينوهات، بل اقترحت  
هي - وباللغابة - أن ترافقه إلى بيته.

وقد أثارت الرواية مناقشات هامة بين النقاد، غير أن أحداً منهم  
- فيما نعلم - لم يدرك إدراكاً كاملاً ما تذخر به الرواية من تحليل  
«علمي» عميق بل إن بعضهم اتهم يوسف إدريس بأنه وضع «معادلة  
إدرسية تقول بأن الشر ثمرة الوضع السيء للمجتمع»، وأنه كان «يدقق  
كثيراً في اختيار التفاصيل الميكروسكوبية التي تمنح المشهد جميع  
مبررات وجوده. ثم يحدث التناقض الأساسي في أدب يوسف إدريس،  
إذ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا إلى نظرة تفصيلية شاملة للمجتمع، وإنما  
تعطينا تجريدات مغرقة في الإطلاق والتعميم».

ويمضي الناقد على هذا النسق، زاعماً أن يوسف إدريس اصطنع  
تقسيمات جامدة للخير والشر والوراثة والبيئة، وأنه «من السذاجة أن نقول  
أن المجتمع هو الأب الشرعي للخطيئة ونمضي». ثم قرر «أن القصة

وبغير وعي أن يخالف كل ما يقال له من نصائح وهوائه الكبرى أن يعصي القوانين». (ص ١٠٢ من الرواية).

وهكذا لا يجعل يوسف إدريس من الانحراف قدراً يتسلط — فجأة — على رأس أحد الأفراد وإنما يظهر بجلاء أن للانحراف في حالة الجندي جذوراً تضرب في أعماق طفولته، ويتلاقى المؤلف هنا مع نتائج البحوث النفسية الاجتماعية التي تولي عملية التنشئة الاجتماعية Socialization اهتماماً كبيراً. باعتبار أنها كثيراً ما تكون حاسمة في تعيين سلوك الفرد في المستقبل.

أما نهج صراع القيم فهو يكشف عن ضروب التبرير التي يصطنعها بعض الأفراد لتبرير سلوكهم الإجرامي، والتي تؤدي لهم وظيفة بالغة الأهمية، هي أن يعيشوا في أمان مع أنفسهم بغير ما تأنيب للضمير. وعلى ضوء هذا النهج نستطيع أن نضع العبارات التي ساقها الباش كاتب لثناء وهو في معرض الدفاع عن نفسه موضعها الصحيح، من حيث أنها ليست مجرد كلام صدر منه بعفوية، ولكنها قوالب جاهزة أعدوها منذ ارتضوا لأنفسهم انتهاج سبيل الجريمة، لكي تقوم بدورها الهام لهم لتحفظ عليهم اتزانهم النفسي. وهو يقرر مخاطباً لثناء بعد أن تعلق بكثرة الأولاد وازدياد مطالب الحياة التي لا يكفيها المرتب، وحين ذكرت له أن الرشوة جريمة «يا بتي الأخلاق الكويسة حاجة.. وأكل العيش حاجة تانية» «يا بتي إنتي لسة على البر ما شيليتش هم المسؤولية، لما تكوني مسؤولة عن جيش زي اللي أنا مسؤول عنه وكل يوم لازم تسدي ٣٠ بق مفتوحين لك مش ح تسميها سرقة أبداً.. أنا بسرقت مين؟».

فرد لثناء: المواطنين. فيرد عليها: المواطنين؟ دول أغنية وأنا ما باخدش غصب عنهم.. هم اللي بيدفعوا من أنفسهم

فرد لثناء يبقى الحكومة، فيرد عليها الحكومة خسرانة إيه.. هو أنا

بختلس من أموالها، حق الحكومة محفوظ ما حدث بيقدّر يمد أيده عليه»  
(ص ٦٣ من الرواية).

ولقد بدأت سناء تبني آراءهم بعدما سقطت، وبدأت كما لو كانت  
مؤمنة بها أكثر منهم بعدما رفعت شعار (ولا يهملك). ولا عجب فقد بدأت  
السير على الدرب لتصل إلى نهايته.

وأخيراً يشير نهج الاختلال الاجتماعي إلى الظروف الموضوعية  
التي تزيد فيها الجريمة أو تنقص. وعلى ضوءه نستطيع أن نفهم الآثار  
الخطيرة للتغير الاجتماعي، الذي يخلق عديداً من المواقف الجديدة  
التي لا تعين الأعراف التقليدية الأفراد على التعامل معها بطريقة سوية.  
إن التغير الاجتماعي من شأنه أن يجرف كثيراً من القيم القديمة، ولكن  
الخطورة في الأمر أنه تمر فترة طويلة قبل أن ترسي - عن طريق المحاولة  
والخطأ - قيم جديدة. ويجمع علماء الاجتماع على خطورة هذه الفترة  
التي تمر بالمجتمع حين يحس الأفراد بالافتقار إلى القيم ويجدون في  
البحث عنها فلا يجدونها. لقد نزلت المرأة فعلاً إلى مجال العمل  
واختلعت بزملائها على قدم المساواة. ولكنها لم تجد جهاز قيم معد  
ليهيئها في مسارها ويجعلها تأمن العشار. وفي هذه المرحلة تصبح  
الظروف مهيأة تماماً لكي تسقط ويسقط كثيرات وكثيرون صرعى الحيرة  
الايديولوجية، ما دامت الحدود أمامهم غائمة بين ما هو خطأ وما هو  
صواب، وما هو مشروع وما هو غير مشروع.

ليس غريباً أن تنتهي سناء إلى التفريط في عرضها بعدما ارتشت،  
فطبيعة المرحلة التي يمر بها المجتمع - مرحلة الافتقار إلى القيم -  
جديرة بأن تزلزل أشد القيم رسوخاً عند الفرد.

إن العرض السابق ليس سوى محاولة سريعة لتحليل رواية العيب

المعاصرة لا تكتفي بوضع «الكليشية» وإنما هي تضع شيئاً معجزاً للغاية، ذلك هو التخصص الحاد في جزيئة كثيفة معقدة للإنسان والكون والمجتمع، وهذا ما فشل فيه يوسف إدريس.

والواقع أن ما ذهب إليه الناقد بجانبه الصواب على طول الخط، فقد ذكرنا من قبل رأينا في أن رواية العيب أشبه بما يطلق عليه علمياً «دراسة الحالة». تلك دراسة متعمقة لفرد من الأفراد، يركز المؤلف فيها تركيزاً شديداً على جماع العوامل المتشابهة التي تسهم في الموقف وبذلك ينتهي المؤلف إلى التخصص الحاد في جزيئة كثيفة معقدة للإنسان والكون والمجتمع. وهو ما أنكره عليه الأستاذ الناقد زاعماً أنه أعطانا تجريدات، مفرقة في الإطلاق والتعميم.

ولقد أصاب الناقد في قوله إن يوسف إدريس لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية. ذلك أن نظرة يوسف إدريس نظرة ديناميكية تنظر للإنسان من حيث هو وحدة بيولوجية اجتماعية نفسية، تؤثر في البيئة وتتأثر بها في نفس الوقت. غير أنه قد جانبه التوفيق حينما قرر أن المؤلف «تعمد أن يحيطها (سواء) بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية، التي تنتهي حتماً إلى مصير معين، ولكنه أغفل في نفس الوقت مجموعة ضخمة من الظروف والقيم التي تحيط بسواء في شمول أوسع من الدائرة الضيقة التي رسمها المؤلف».

والواقع أن الدائرة التي كانت تتحرك فيها سواء كانت - وعلى خلاف ما يذهب إليه الناقد - باللغة الضيق. لقد غفل من تعرضوا للرواية بالنقد عن أمر بالغ الأهمية. لقد سقطت سواء لأنها حاربت المعركة بمفردها، واجهت زملاءها "وظفين حينما عينت أول يوم، وبمفردها واجهتهم حين حاولوا إغراءها، وبمفردها واجهتهم حينما فرضوا عليها العزلة القتالة، أكان غريباً بعد ذلك أن تسقط؟ وأين هي تلك الدائرة

الواسعة المزعومة التي كانت تتحرك فيها سناء؟.

إن المؤلف وهو يحلل ضروب الإختلال الإجتماعي في المجتمع الحضري، يشخص الداء تشخيص طبيب مقتدر، ولا يكتفي بذلك بل يشير - من طرف خفي - إلى الدواء. لا نجاة للفرد من التردى في السقوط ما لم ينضم في تنظيم مع الآخرين. لا بد من تنظيم يجمع شتات النفوس المضطربة والضمائر المزعزعة التي تسبح في خضم تيار هادر من الفساد. لا بد من تنظيم لمقاومة الإغراء ومقاومة الانحراف. لقد استمد زملاؤها المرتشون من تجمعهم ووحدة صفوفهم قوة، واستطاعوا بما اصطعنوه من وسائل شتى أن يجعلوها تتردى، فهل لو كانت سناء محاطة بتنظيم من زميلاتها أو زملاء لها آخرون يشدون من أزرها أكانت تسقط بهذه الصورة؟.

لقد مضى زمن الأساطير الخرافية التي كان يستطيع فيها الفرد أن يصرع الأخطبوط الذي يلتف حوله بألف ذراع وذراع: مضى ذلك الزمن، وأصبح لا بد للفرد أن يمارس حياته داخل جماعة، فبالجماعة يحيا وبمفرده يسقط ويموت.

وإذا حاولنا في النهاية أن نطبق منهج هورتون ولسلي على الرواية فماذا تكون النتيجة؟

إن نهج الانحراف الشخصي يساعدنا على أن نفهم لماذا يكون بعض الناس معرضين لكي ينحرفوا ويصبحوا مجرمين أكثر من غيرهم.

على هذا الضوء نستطيع أن نفهم شخصية «الجندي» وسر انحرافه وديناميات شخصيته. وهو الذي كان «طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الأوامر والنصائح كالزيت المغلي فوق رأسه مذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها ألا يستمع لنصيحة أحد سواء كان مخطئاً أم مصيباً وسواء أكانت النصيحة من عاقل أو أحمق، بل لقد جعل شعاره بوعي منه

تحليلاً سوسبولوجياً. ولا يتسع المقام هنا لكي تتعقب كل ما تثيره الرواية من فروض علمية.

ونكتفي بأن نضرب أمثلة للأسئلة التي يمكن أن تثيرها الرواية في ذهن الباحث:

١ - ما هي العوامل الاجتماعية والنفسية التي تدفع بالفرد إلى مسايرة الجماعة؟

١ - ما هو أثر الشعور بالانتماء لجماعة ما في تعيين سلوك الفرد، وبالعكس ما هو أثر عدم الشعور بالانتماء في تشكيل لسلوك؟

٣ - ما هو أثر الشعور بالتضامن داخل الجماعة المنظمة تنظيمياً واضح المعالم structured group في تشكيل سلوك الفرد؟

٤ - ما هي الآثار التي تترتب على عضوية الفرد في جماعة منحرفة؟

٥ - ما هي طبيعة الثقافة الإجرامية؟ وكيف تنشأ، وكيف تنمو وتتطور وما هي العوامل الكفيلة بالقضاء عليها؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها يهتم بها أبلغ الاهتمام الباحثون في ديناميات الجماعة Group Dynamics وفي السلوك الإجرامي.

وبعد إن رواية العيب - مثلها في ذلك مثل رواية الحرام - ليوسف إدريس، تعدان بحق إضافة بالغة القيمة والأهمية لأدبنا المصري المعاصر.

## ١٧ - قراءة في رواية العيب

القراءة النقدية المنشورة هنا مقتطف من كتاب «من صور المرأة في القصص العربي» للدكتورة لطيفة الزيات وهو كتاب تحت الطبع،

وتستهدف الكاتبة هنا كما تستهدف طيلة الكتاب إبراز المحتوى الأيديولوجي للنص المقروء، وهي تتناول بالتالي الرواية كنوع شديد التفرد من الخطاب، وتستخدم من الأدوات والمناهج النقدية ما يعينها على تبين أيديولوجية الكاتب بالنسبة للمرأة وبالتالي بالنسبة للمجتمع ككل.

تسلل رؤية المرأة كشيء إلى رواية يوسف إدريس «العيب». وتتحول هذه الرؤية إلى مقولة يحاول البنيان الروائي إثباتها. وفي هذه الرواية يختزل الكاتب الوجود الحي للمرأة إلى بعد أحادي واحد وهو الجنس أو بالأحرى عضو الأنوثة.

ويوسف إدريس لا يصدر الأحكام الجاهزة على المرأة كما يفعل توفيق الحكيم في «الرباط المقدس» لأن منطلقه يختلف عن منطلق الحكيم. فالحكيم يتقل من الفكرة المسبقة أو الماهية ليمليها إملأء على الظاهرة، ومن ثم يغلب التجريد والتعميم على أعماله. أما يوسف إدريس فيتخذ المسار العكسي في خلقه الفني، فهو عادة ما ينطلق من الظاهرة إلى ماهية الظاهرة أي من التجريب إلى التعميم، منتقلا من الواحدة إلى الأخرى، خارجاً بتناجه من خلال هذه الحركة، وهذا هو المسار الذي يتبناه عادة أي فنان روائي أو قصصي في حجم يوسف إدريس. ويوسف إدريس يجيد رصد الظاهرة، كما لا يجيد هذا الرصد إلا عدد قليل من الكتاب العرب، وموطن ضعفه يكمن في الناحية النظرية، ومن ثم فهو يفشل أحيانا في تحديد ماهية الظاهرة التي تستوقفه وتصيبه بالحيرة فلا يصل أبداً إلى التعميم الصحيح لها، وبالتالي إلى التحديد السليم لماهيتها. وهذا على وجه الدقة ما يحدث في رواية «العيب».

تكتسب رواية «العيب» أهميتها بالنسبة لموضوع الدراسة من حيث يتركز محورها حول عمل المرأة، وهو محور نادراً ما يتركز حوله الحدث



في قصصنا العربي . وسناء بظلة الرواية موظفة في إدارة من الإدارات التي تمنح تصاريح إقامة المباني . وهي تدخل هذه الإدارة التي احتكرها الرجال طويلاً مع أربع من الموظفين الجدد . ويحدث التحاق الفتيات بالإدارة ثورة تدوم مادام احتفاظ الفتيات بقيمهن الأخلاقية وتنتهي وقد أُنْدرجن في العالم الذي كان مغلقاً عليهن ، عالم الرجال ، أو عالم الرشوة في الإدارة . وهذا الاندراج اندراج مأساوي ، ولكنه فيما يبدو محتوم في ظل هذه الإدارة .

والحدث يبدأ وسناء فتاة فقيرة وصلبة وشريفة ، تناضل جاهدة للاحتفاظ بقيمها في إدارة يرتشي كبيرها وصغيرها ولا تستقيم فيها الأمور إلا إذا اكتسبت الرشوة الطابع الجماعي المطلق .

ويسعى موظف كبير يسمى محمد الجندي إلى إغواء سناء كأنثى وإلى جر رجلها إلى حلقة الرشوة ويفشل . وحين تكتشف سناء حقيقة ما يجري حولها تصل إلى اتفاق مع رئيس الإدارة يتضمن الالتزام بالصمت إزاء ما يحدث على أن لا تكون بحال جزءاً منه . وتتحول الإدارة إلى جحيم للمتهمين والقاضية معاً ، وقد يش محمد الجندي من اغتصاب سناء معنوياً أو مادياً ، وقد ضج موظفو الإدارة بالفتاة التي تقف خارج عالمهم مصدرة أحكام الإدانة الصامتة على هذا العالم . غير أن الأحداث لا تلبث أن تتطور ونلتقي بالانقلاب الدرامي ، وينتهي الحدث وسناء قد تصالحت مع الرشوة تحت وطأة الحاجة المادية ، ولم تقف عند هذا الحد ، بل أسلمت جسدها عن طواعية ، دون قسر أو إكراه ، معنوياً كان أو مادياً ، إلى محمد الجندي الذي تكرهه كراهية التحريم .

وعملية تسليم الجسد هذه أو امتهانه بلا رغبة ولا حب ، بل في كراهية وازدراء عملية تجسد احتقار سناء لذاتها لتنازلها عن قيمها الأخلاقية وقبولها للرشوة ، وتجسد بالتالي انغماسها في الطين الذي يلوث

زملاءها. وعملية تسليم الجسد هذه تجسد، والأمر كذلك، حقيقة أن الإنسان وحدة لا تتجزأ، وأن سقوطه على مستوى يحمل السقوط على كل المستويات، أو السقوط الكلي، لأن الإنسان وحدة متجانسة متناغمة لا تتجزأ وإلى هنا والأمر مفهوم ومقبول، ولكن الكاتب لا يرى هذه الرأي، أو ربما الأدق أن نقول إنه يمنحه تفسيراً آخر غير التفسير الذي يحتمله. طيلة رواية «العيب» يجري الكاتب تفرقة بين طبيعة الرجل العامل من ناحية، وما بين طبيعة المرأة العاملة من ناحية أخرى. ومقتضى هذه التفرقة هي أن شخصية المرأة وحدة لا تتجزأ تختل كلية إذا ما اختل جزء منها، بينما شخصية الرجل منقسمة على ذاتها مندرجة في خانات متعددة ومتضاربة، ولهذا فقد يختل مستوى من مستويات شخصية الرجل ولكن لا تختل الشخصية مجتمعة بل تبقى بقية مستوياتها سليمة وصحيحة.

وللوهلة الأولى يبدو كما لو كان يوسف إدريس يرتب أفضلية للمرأة على الرجل، فالمرأة كل متكامل، بينما الرجل مزدوج الأخلاقيات والقيم ومنقسم على ذاته. وشخصية سناء متكاملة، تندرج أفكارها وأفعالها وأقوالها في وحدة لا تنقسم، ويتصالح كيانهما تصالحاً كاملاً، ظاهره وباطنه، علنه وسره في كل منسجم متناغم متكامل وما يחדش الجزء يחדش الكل، وما يسيء إلى الجزء يسيء إلى الكيان مكملاً. وباختصار تبدو سناء للوهلة الأولى كالإنسان الكلي الشامل الذي نسعى جميعاً أن نكونه، الإنسان الذي لا يعاني من أي ازدواج في القيم، ولا تفصل هوة فائقة ما بين أفعاله وأقواله، ما بين ما يعلنه وما يسره، وما بين ما يبيحه لذاته ويحرمه على الآخرين. وهكذا تبدو المرأة للوهلة الأولى في «العيب» مشيرة للإعجاب، وأعيد للوهلة الأولى.

فالكاتب حين يحاول تفسير هذه الظاهرة - المرأة أو المرأة الظاهرة بعد أن رصد بأمانة، يقلب الأوضاع قلباً يدعوا للدهشة.

ويستحيل على يديه تكامل المرأة إلى عيب، وانقسام الرجل إلى ميزة. وهو يصل إلى هذا الانقلاب المحير عن طريق اختزال وجود المرأة إلى شيء واختزال هذا الشيء إلى عضو جنسي نسائي. وسر تكامل المرأة وفقاً ليوسف إدريس، يكمن في أن كيانها يتحلق حول أنوثتها، أو بصراحة حول عضوها الجنسي، وهذا العضو يشكل النواة الصلبة التي تتحلق حولها شخصية المرأة، وهذا العضو هو مصدر كل قيمة من قيم المرأة ومردّها، روحية كانت هذه القيمة أو أخلاقية أو سلوكية. ولأن الوضع كذلك فسقوط سناء لا بد وأن يصل إلى المحور والمرد.

ويخلص الكاتب بهذا المنطق الملتوي إلى نتيجة مقتضاها أن المرأة أحادية الكيان على عكس الرجل الذي يغتنى كيانه بالعديد من المستويات المركبة والمتعارضة والمتناقضة ولأن كيان الرجل متعدد الأبعاد فليست ذكوره سوى بعد من هذه الأبعاد، ومن ثم فلا يتأتى إدراج سلوكياته في وحدة. والرجل كذلك قادر على المصالحة بين الأضداد في سلوكياته على عكس المرأة التي يتحلق كيانها وبالتالي سلوكياتها موحدة حول محور واحد وحيد هو عضوها الجنسي.

ويؤكد الكاتب على هذه التفرقة بين الرجل والمرأة لا من خلال البنيان الروائي فحسب، بل على لسان شخصياته. وعبادة بك الذي يلعب دوراً في استدراج سناء إلى عالم الرشوة يقف متعجباً أمام سلوك المرأة العاملة مطلقاً الأحكام لا على سناء وحدها، بل على النساء العاملات على إطلاقهن. ويحير عبادة بك، كما يحير المؤلف، حقيقة أن النساء يدخلن العمل بشخصيات متماسكة مترابطة ككتلة واحدة توحد قيمهن جميعاً:

... وكلهم قيم متحدة واحدة الحرام فيها -حرام تحت مختلف الظروف والأحوال والحلال أيضاً واحد، والعيب في العمل مثل العيب

في الشرف وما يعيب في البيت يعيب أيضاً في المصلحة، كتلة مترابطة واحدة فرق كبير بينها وبين قيم الرجل الموزعة على أدراج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقاً بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام ويستدعي إذا اضطرتته الحاجة المقياس الذي يناسبه . . إذا اكتشف أن ابنه يدس لأخيه عند أمه عاقبه بشدة وإذا ضبط نفسه وهو يدس لزميله عند الرئيس برر وشرح وأفاض في الشرح ليخرج نفسه منها كالقشرة من العجين . أبداً ليس مثل الرجل الذي باستطاعته أن يفقد قيمة دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم (ص ١٢٠) .

وعادة بك لا يستطيع أن يجد تفسيراً لتكامل المرأة ولكن الكاتب يجد هذا التفسير محيلاً التكامل شديد التركيب إلى اختزال شديد التسطیح فكيان المرأة، أحادي يتمحور حول أنوثتها . ولا يكتفي الكاتب بتقرير هذه المقولة، بل ينسجها في بنیان الرواية ذاته .

وبطلة العيب تفكر وتحلم وتشعر من خلال هذا البعد الواحد، وليلة استلام العمل يدق قلب سناء في تلهف جنسي على استلام العمل، ويستخدم الكاتب عبارات جنسية فجّة تعرف كل امرأة استحالة استخدامها في هذا الإطار:

وكانها ستزف إلى العمل مثلاً . إلى ذلك الشيء الغامض المحير الذي له رائحة الرجال وللملامحه جديتهم وصرامتهم . مهما كان فهي تريده وهامي ذي تحلم وتتلوى وتحضن المخدّة مفكرة فيه محاولة أن تتخيل نوعه ووقعه وأهمية تصرفاتها ازاءه . (ص ٩) .

وحين يعرض محمد الجندي على سناء الاشتراك في عملية الرشوة تسوي سناء بين هذه المحاولة وعملية الاغتصاب الجمدي، وتنفجر بالغضب لأنها أهينت كأنثى ، لا كامرأة عاملة لها قيمتها التي لا علاقة لها من بعيد أو قريب بعضوها الجنسي .

ربما لو كانت سناء شاباً وعملت بتلك الطريقة لما جرحت هذا الجرح العميق، لاعتبرت أن ما حدث سبة أو تهمة عادية وجهت إليها ولردتها مضاعفة، ولكنها أثنى تحس بعمق أن الإهانة التي وجهت إلى شرفها هي في الحقيقة إهانة لأنوثتها، لشرفها كأثني، وليس لشرفها ككاتبة أو كفتاة تعمل... . . . هناك ما يقتل من الغيظ أكثر من أن تجد نفسها في موقف المعتدى على شرفها. (ص ٥٧).

ويصر يوسف إدريس على تفسير كل حركة من حركات سناء هذا التفسير الجنسي. ولا يملك الإنسان سوى أن يعجب كيف استطاع يوسف إدريس أن يلوي الحقائق إلى هذا الحد، وأن يمسك بفضيلة عظيمة من فضائل المرأة التي لم تتمرس بعد على اللعبة القذرة وأن يحيلها إلى رذيلة، وكيف استطاع أن يختزل تكامل إنساني عظيم إلى مجرد بعد أحادي، حارماً عمله الفني بهذا التفسير الغريب لمسلك سناء - المرأة من البعد التراجيدي، فسناء بطلة العيب لا تدخل صراعاً مريراً ضد الفساد تسقط إبانها سقوطاً كاملاً لخطأ في شخصيتها الإنسانية، ولكن سناء وفقاً للمؤلف تسقط سقوطاً كاملاً لمجرد أنها امرأة أحادية الكيان على عكس الرجل المتعدد الأبعاد. ولأن شخصية الرجل هكذا، وشخصية المرأة هكذا، فالرجل معصوم من السقوط الكلي، والمرأة محتومة بالسقوط الكلي، لأن المرأة ليست سوى عرضها أو عضوها الجنسي، أو هكذا يتبدى مفهوم يوسف إدريس لطبيعة المرأة والرجل في رواية «العيب».

وتثير رواية «العيب» عدة أسئلة هامة لعل واحداً منها هو: ما هي مقومات الشخصية السوية رجلاً كانت هذه الشخصية أم امرأة؟ هل الشخصية السوية هي الشخصية القائمة على الوحدة أم الانقسام؟ وهل تعني الوحدة بالضرورة التشيؤ والأحادية وانعدام المستويات والاهتمامات الإنسانية؟ وهل يتجزأ العيب فعلاً فيكون للمرأة عيب وللرجل عيب؟ وهل

يتجزأ الشرف فيكون للرجل مقومات للشرف وللمرأة غيرها؟

لكل من الرجل والمرأة وضعية طبيعية ووضعية اجتماعية، والأولى من صنع الطبيعة والثانية من صنع المجتمع أو التاريخ، والأولى تنسم بسمه الثبات، بينما يصف التغير الدائب الثانية. فالوضعية الاجتماعية لكل من الرجل والمرأة وفي علاقة الرجل والمرأة لاقت الكثير من المتغيرات في مراحل تطور البشرية التاريخية والاجتماعية وستعاني المزيد من التطور. والوضعية الطبيعية تتمثل في الطبيعة البيولوجية للنوع وهي التي توجد الاختلاف البيولوجي بين الرجل والمرأة. وهذا الاختلاف البيولوجي لا يرتب لأيهما أفضلية على الآخر، وإن فعل لترتب هذه الأفضلية للمرأة التي تحمل وتلد وتربي وتصون النوع البشري على إطلاقه ولكن ما من أفضلية تترتب على الاختلاف البيولوجي كما قلت، وما من دونية أيضاً تترتب عليه، فالرجل والمرأة يساهمان في الإبقاء على النوع. وبمثل ما لا تشكل بيولوجية الرجل وضعيته الاجتماعية أو المكانة التي يحتلها التسلسل الاجتماعي في مجتمعه لا تشكل بيولوجية المرأة وضعيتها الاجتماعية.

والخلط بين وضعية المرأة الطبيعية ووضعيته الاجتماعية جزء لا يتجزأ من أيديولوجية طبقية تسعى إلى تكريس النظام الطبقي إذ أن وضعية المرأة الطبيعية مستقلة تماماً عن وضعيتها الاجتماعية وإن تشابكتا وتداخلتا نتيجة التطور التاريخي الاجتماعي، ولخص هذا التشابك الاختلاف الجذري بين وضعية المرأة البيولوجية من ناحية ووضعيته الاجتماعية من ناحية أخرى. وقد كان ظهور الملكية الفردية وتوافقه مع تقسيم العمل بين الرجل والمرأة على أساس النوع هو الذي تسبب في ضعف دور المرأة الانتاجي والوصول بها بالتالي إلى وضعية اجتماعية متدنية لم تعان تغيراً يذكر في العهود القديمة والقرون الوسطى، وإن خلقت الرأسمالية باستخدامها للمرأة كقوة عمل هذا التناقض الذي

يساهم مع غيره من المتناقضات في خلق الظروف الموضوعية لتحرير كل من الرجل والمرأة انتقلاً من الرأسمالية إلى المرحلة الاشتراكية. ومن ثم فتبعية المرأة قضية طبقية في المقام الأول وليست قضية نوع، وهي قضية تنصل بوضعية المرأة الاجتماعية ولا علاقة لها على الإطلاق بوضعية المرأة الطبيعية، أي البيولوجيا النسائية.

وفي ظل رواية «العيب» يعيد يوسف إدريس إنتاج واقعه الاجتماعي، منظرًا لطبيعة المرأة من ناحية وطبيعة الرجل من ناحية أخرى على أساس الاختلاف البيولوجي، ومفسراً لقوانين اجتماعية سلوكية تختلف من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان بقوانين طبيعية بيولوجية. والاختلاف البيولوجي، وفقاً ليوسف إدريس يفرد للمرأة طبيعة سلوكية أزلية تختلف عن طبيعة الرجل السلوكية الأزلية أيضاً. والمرأة نتيجة لتكوينها البيولوجي وحدة متكاملة والرجل نتيجة لتكوينه البيولوجي أيضاً منقسم على نفسه في خانات متعددة ومركبة. ومن ثم فإذا اختل جانب من المرأة تداعى له الكل، واختل الكل، أما إذا اختل جانب من الرجل بقيت بقية الجوانب سليمة. وبطلة العيب ترتشي كما يرتشي بقية الرجال في الإدارة التي تعمل فيها بعد معركة نفسية طويلة مع نفسها ومع رجال الإدارة ولأن طبيعة المرأة البيولوجية تجعل منها وحدة متكاملة يتأتى أن تسقط بطلة العيب سقوطاً كاملاً ينتهي بتسليم عرضها لرجل نكرهه وامتهان كيائها حتى آخر قطرة، لا شيء إلا لأنها امرأة ولأن طبيعة المرأة الأزلية هكذا، أما الرجل فهو أكثر تركيبياً لأنه منقسم إلى خانات ومن ثم فهو يملك أن يرتشي ويبقى مواطناً صالحاً وزوجاً صالحاً وأباً صالحاً إلخ. ويوسف إدريس يقول دون أن يعي ربما، أن كيان المرأة يمكن اختزاله إلى عضو أنوثة، أما كيان الرجل فلا يتأتى إختزاله إلى عضو ذكورة. وهذه وفقاً ليوسف إدريس طبيعة المرأة الأزلية وتلك طبيعة الرجل الأزلية أيضاً.

وإذا ما بدأ كاتب القول إن طبيعة المرأة هكذا وطبيعة الرجل

هكذا، انتهى بالضرورة إلى القول بأن طبيعة «الوضع الإنساني» هكذا. وهو قول يسقط حقيقة الطابع التاريخي المتغير في سلوكيات الإنسان من فترة تاريخية إلى أخرى، ومن مكان إلى مكان ويسم بالثبات والأزلية ما هو دائب التغير. وهو إذ يفعل هذا يخلط ما بين ما هو طبيعي بيولوجي ثابت وما هو تاريخي اجتماعي متغير. ويوصل هذا الكلام بالطبع الكاتب إلى نتائج أوخم. وهو إذ يضيف صفة الأزلية على طبيعة الرجل وطبيعة المرأة يتوصل بالضرورة إلى إضفاء صفة الأزلية على نظام الطبقات الذي يحكم بمقتضاه الرجل المرأة صادراً عن أيديولوجية رجل الطبقة المسيطرة ومفوضاً عنه.

والخطاب في «العيب» يحمل أبنية قيم ويقول مقولة عن طبيعة المرأة وطبيعة الرجل ربما لا تكتمل إلى نهايتها المنطقية والمحتومة في هذا النص، ولكنها تلاقي التجسيد أول ما تلاقي في مسرحية الفرافير، حيث يصبح الوضع الطبقي هو القانون الطبيعي الذي يسم دائماً وأبداً «الوضع الإنساني» وفي مسرحية الفرافير يصل يوسف إدريس إلى النهاية المنطقية لإصدار الأحكام على طبيعة أزلية للرجل وطبيعة أزلية للمرأة ويقول، وقد تتغير الطبقة، ويصبح الفرفور سيداً، ولكن الوضع الطبقي لا يتغير ويبقى القهر الطبقي أزلياً، وهذا القهر هو، وفقاً ليوسف إدريس قدر الإنسان الذي لا مهرب منه.

## ١٨ - رجال وثيران (\*)

حينما فرغت من قراءة «رجال وثيران» وجدت نفسي أتساءل... أين يوسف إدريس «أرخص ليالي» و«جمهورية فرحات» و«الحرام» و«آخر الدنيا»؟ هل التهمته الصحافة تماماً؟ أم امتصت الفنان من

(\*) الدكتور صبري حافظ، مجلة المجلة، يونيو ١٩٦٥، ص ٩١ - ٥٩.



أعماقه الامتيازات والتنغمات والمراكز المرموقة؟ . . . ترى أكانت الرحلة شاقة ومضنية إلى حد التقاعس؟ . . أم غاب الفنان في صحراوات التجريد ومتاهاته بعدما انفصل عن كل ما وهب كتاباته الأولى الدفء والخصب والثراء؟ . . وظلت الأسئلة تدق رأسي بعنف مطالبة بالجواب . وأمام إلحاحها تناولت القلم لأكتب هذه الكلمات التي ترتوي من تقديرى العميق لقدرات يوسف إدريس ولموهبته الخلاقة . ومن إحساسي بأن «رجال وثيران» تشكل نقطة حاسمة على الخط البياني الهابط لأعمال هذا الفنان . ذلك الخط الذي ساهمت في انحداره بعدما ظل صاعداً لفترة غير قصيرة، أغلب أقاصيص «العسكري الأسود» ورواية «العيب» ومسرحية «الفراير» . على هذا الخط الهابط تقف «رجال وثيران» في موضع حرج للغاية . إذ قد تصبح تمهيداً لاستمرار الكاتب السهولة والانحدار المرير، أو قد يفيق يوسف عندها فيرتفع بخطه البياني من جديد ويواصل خطواته على الدرب العسير الذي قطع عليه شوطاً غير قصير .

صحيح أن في «رجال وثيران» مسحة خفيفة من يوسف إدريس الأعمال الأولى، تنحت ملامحها من ليونة الكلمات ومطاوعتها للكاتب، ومن تداعي الأحاسيس في يسر مبهز، وكأنما تنزلق على حوامل ملساء ناعمة، ومن الالتقاط الحساس لبعض الجزئيات المتناهية الصغرى والتي لا تشاهدها غير عين الفنان، ومن تمكن الكاتب من بث بعض اللفظات الفنية الحاذقة هنا وهناك، ومن اقتداره على شذ عينيكَ إلى سطره، وعلى إجباركَ على الوقوف على أطراف أصابعك انتباهاً<sup>(١)</sup> لتتابع بعض الأحداث للحظات، ما تلبث بعدها أن تمل الاسترخاء إزاء تلكؤ الكاتب

(١) يعتبر أ.م فوستر هذه السمة واحدة من سمات الرواية الأساسية، والتي ما زالت محتفظة بأهميتها منذ تركت شهرزاد شهریار معلقاً في حروف، وماذا بعد، فاغر الفم كطفل أبله مندهش طوال ألف ليلة وليلة.

أمام تأملاته الثلجية السقيمة. غير أن كل هذا ما يلبث أن يدفعك في النهاية إلى التساؤل. ترى ماذا بقي لي بعد قراءة هذه القصة؟.

وقبل أن تتلفف هذا السؤال لنجيب عليه عبر التناول النقدي لـ «رجال وثيران» أحب أن أطرح هذه القضية التي تثار مع «رجال وثيران» وغيرها من الأعمال الفنية المشابهة على صعيد المناقشة. ولا أعني بذلك نوعية الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه «رجال وثيران» فهذه المسألة من صميم التناول النقدي لها، ولكن أعني قضية انحصار اهتمام القارئ والناقد - بصفة خاصة على السواء بالأعمال الفنية المكتوبة، الرواية والقصيدة والقصة القصيرة في مقابل اهتمامه الشديد بالمرح. فلوحاولنا إعداد إحصائية صغيرة عن الكتابات النقدية التي ظهرت في مصر على صفحات الصحف والمجلات الأدبية المختلفة وعبر الأثير طوال العام الماضي مثلاً لوجدنا أن المسرح وحده يحظى بأكثر من نصف هذه الكتابات، بينما يتوزع النصف الآخر بين الرواية والأقصوصة والقصيدة والدراسة النقدية. ولو حاولنا قياس المسألة بطريقة أخرى، فأخذنا كتابات الدكتور لويس عوض مثلاً باعتباره واحداً من ألمع النقاد المصريين المعاصرين وأكثرهم جدية، طوال العام المنصرم، لوجدنا أن المسرح يحظى بما يقرب من ثلث هذا الإنتاج، بينما يتوزع الثلث الباقي بين الدراسة النقدية والشعر (مقالات فقط) والرواية (مقال واحد) والمقالات التذكارية وهذه المحاولات القياسية لا تعطينا سوى الملامح الوجيهة للظاهرة. بينما يظل جوهرها مختفياً تحت قناع من الظروف الحضارية التي تدور فيها. ومن ثم تلوح هذه المحاولة الإحصائية ممعنة في السذاجة، ويصبح من اليسير أن تشجبها بعض الكلمات البسيطة عن ضرورة مساهمة النقد لخطى النهضة المسرحية التي نعيشها، وعن ضرورة مباشرته لدوره الفعال إزاء فن جماهيري يعيش فترة من أزهى فترات حياته وأبهاها. غير أن هذه الضرورة لا تعني أبداً أن يهمل النقد بقية الفنون

الأخرى التي عليه أن يواكب خطواتها وأن يقوم بدوره الفعّال إزاءها، خاصة وأن ما يظهر في السوق من عطاء هذه الفنون لا يقل كمياً ولا كيفياً عن نتاج الفن المسرحي إن لم يفقه في كثير من الأحيان. كما أن الوجه الآخر للظاهرة يسفر عن نفسه عبر تصدينا لطبيعة الإقبال الجماهيري على الفنون المسرحية. والذي يرتوي من الرغبة في التسلية، ويخضع في الآن نفسه لتيار الإفصاح عن الرغبات الكامنة عبر دروب سلبية، والذي يترك ميسمه على كافة مناحي الحياة الحضارية في بلادنا وسيطر على شتى نشاطاتها. فنحن نعيش في عصر التلقي السلبي. عصر المسرح والسينما وفنون الإضحاك المبتذلة. فالرواية أو القصيدة تحتاج من القارئ قدراً من المشاركة الإيجابية الخلاقة، أكبر بكثير من ذلك الذي تحتاجه المسرحية حيث يقوم العرض المسرحي، بما وراءه من إمكانيات فنية في الإخراج والإضاءة والديكور، بمهمة التجسيد التي يقوم بها القارئ وحده في الفنون الأخرى. إذ تتطلب قراءة القصة أو القصيدة من القارئ عملية تجسيد التجربة الفنية المقدمة إليه، وتمثلها ثم الخروج في النهاية بما يريد الكاتب أن يقدمه إليه. كذلك نجد أن الفن المسرحي - ولأنه يقدم العمل من خلال وجهة النظر التي يعتنقها المخرج والفريق الذي يعمل معه - يحمل من داخله نوعاً من الوصاية على المشاهد - العادي على وجه التحديد - يقابله في الفنون الأخرى نوع من تنمية القدرات الخلاقة لدى القارئ، حيث يقوم وحده بالدور الذي يقوم به عنه فريق العرض المسرحي. وازدهار الإقبال على المسرح في مقابل الانعدام التقريبي للاهتمام ببقية الفنون الأخرى ليس ظاهرة صحية في حياتنا الثقافية ولكنه أحد معالم الخمول والاستنامة والتلقي. فالازدهار الحقيقي للحياة الفكرية يسفر عن نفسه عبر كل الفنون. لكن ازدهار فن على حساب الفنون الأخرى لا بد وأن يشكل علامة استفهام كبيرة تحتاج إلى الكثير من التمحيص والنقاش، وتضع على عاتق النقد مسؤولية

البحث عن أسباب هذه الظاهرة والتنقيب عن وسائل العلاج . وهناك محاولات للزج بالقضية في الكثير من السرايدب الجانبية، وتفسير أسبابها باستثناء داء (الشلل) في الحياة الثقافية، وتدخل العلاقات الشخصية في الأعمال الفنية بالدرجة التي تنتفي معها الموضوعية حيث يسود شعار (شيلني وأشيلك) . لكن أضرب مثلين صغيرين للدلالة على موضوعية الظاهرة . أولهما يوسف إدريس نفسه . ظهرت له في العام الماضي «رجال وثيران» ومسرحية «الغرافير» . . ولا يمكن بأي حال أن نقارن – كيفاً أو كمياً – ما كتب عن «الغرافير» بما كتب عن «رجال وثيران» . . وثانيهما شوقي عبد الحكيم، ظهرت له في العام المنصرم أيضاً رواية «أحزان نوح» ومسرحيتي «المستحي» و «شفقة ومتولي» . . وعليهما ينطبق ما قلناه عن يوسف إدريس . أسوق هذين المثلين، وغيرهما كثير، ليس لأنني عبرهما ظاهرة (الشلل)، المرضية المستشرية كالوباء في حياتنا الثقافية . ولكن لأدلل على موضوعية علامة الاستفهام الكبيرة التي تصوغ أبعاد الظاهرة، والتي أكتفي هنا بمجرد طرحها، علها تكون فاتحة مناقشة موضوعية وعميقة حول هذه الظاهرة . وعلمنا نستطيع أن نتناول عبر هذه المناقشة كل هموم حياتنا الثقافية بالنقد والتمحيص .

نعود بعد ذلك إلى التقاط خيوط موضوعنا الرئيسي من حيث تركناها لنبدأ الخطوات الأولى في رحلة التناول النقدي لـ «رجال وثيران» خارج حدود الظاهرة التي اكتفينا هنا بمجرد الإشارة إلى خطوطها العريضة . والمسألة التي تثار عندما تجوس خطوات الناقد الأولى عالم هذا العمل الفني هي نوعية الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه . وفور انبثاق السؤال في أعماقه يطل سؤال صغير آخر، لماذا كتب يوسف إدريس – على غير عادته – مقدمة لهذا العمل يؤكد عبرها أنه قصة . خاصة وأنه ليس من عادة يوسف إدريس أن يكتب مقدمات لمجموعاته القصصية ولا لرواياته . إنه كفنان واثق من نفسه، وراضٍ إلى حد ما عن العمل

الفني الذي يقدمه لقارئه، يقدم العمل الفني وحده عارياً من كل رداء، واقعاً وحده بلا عكاز من مقدمات أو تبريرات. فالتبرير لا يستدعيه إلا إحساس القصور، وبأن هناك شيئاً ليس على ما يرام وليس في مكانه الحقيقي. ولكنه هنا يعتمد، ولأول مرة في تاريخه الفني تقريباً، أن يكتب مقدمة لعمله يؤكد عبرها أن هذا العمل قصة ويلح على تكرار الكلمة أكثر من مرة في فقرة واحدة. ليؤكد لنفسه وللقارئ في آن «أنها قصة مستقلة تماماً، حوادثها وإن كانت تدور في أسبانيا إلا أن بطلها هو الإنسان، في أسبانيا أو في أي مكان. قصة كانت ولا تزال تثير دهشتي، فلم أكن أتوقع من مرة واحدة شاهدت فيها مصارعة الثيران بعد ظهر ذلك اليوم من أيام أغسطس المدريدية، وفي ملعها الكبير، آخر ما كنت أتوقعه أن يختمر خلال ساعتين عشتها مع المصارعة والثيران والمصارعين هذا العمل». ويبدو أن عدم التوقع الداهش ذاك، والذي انتاب المؤلف، إحساس ما تلبث أن تسري عدواه إلى القارئ. فمشاهدة مصارعة الثيران لساعتين لا تهب أبداً قصة طويلة متكاملة، أو أي عمل فني مهما كان نوعه. خاصة إذا ما طافت بذهنه تلك التجارب الطويلة المريرة التي عاركها همنجواي وبلزاك وفلوبير وجوركي بغية الالتحام بالعوالم التي يكتبون عنها. كما يشير أيضاً تساؤلاً صغيراً حول طبيعة عملية الإبداع الفني، التي يعود بها يوسف إدريس في هذه المقدمة إلى عهدوها السحيقة حيث ازدهرت آراء أرسطو وكانت وتوفيل جوتييه عن الفن والمرتكزة على الإلهام والانبثاق الفجائي للعمل الفني داخل ذهنية الكاتب وكأنما بوحى من آلهة الأولمب أو عرائس برنا سوس. . ذلك الانبثاق الإشراقي المفاجيء - تحمحمات الصوفية - هو ما يحوم حوله يوسف إدريس في هذه المقدمة. . ولن نستسلم هنا لإغراءات مناقشة هذه القضية التي قد تخرج بنا عن موضوعنا الرئيسي. خاصة وأن معالجة هذه القضية من صميم اختصاص علم الجمال لا النقد الأدبي. ولكن ما يهمنا هو أن نسجل

تحويم يوسف إدريس حول هذا الفهم وأن ندينه، ثم نتجاوزه لنناقش القضية الثانية التي تثيرها هذه المقدمة، ألا وهي قضية العالمية في الأدب. ويؤكد الكاتب في مقدمته أيضاً أن «اختيار إسبانيا أو أي بلد آخر من بلاد العالم مكاناً تدور فيه أحداث القصة، ليس هو الطريق أبداً لكي يصبح أدبنا إنسانياً عالمياً لأن هذه الإنسانية والعالمية ليس لها إلا طريق واحد هو الكتابة بصدق وإحساس عن أنفسنا التي نعرفها، أو عن غيرنا مما لا تقل معرفتنا به عن معرفتنا بأنفسنا. بل هو الطريق الوحيد لكي تصل الكتابة، أي كتابة، إلى مرتبة الفن، أي فن، لا يهم محلياً كان أو عالمياً».

والتأكيد يتناقض مع الجزء الذي استشهدنا به آنفاً من نفس المقدمة. ويتناقض أيضاً مع العمل الفني الذي يقدم له بهذه الكلمات وهذه الحقائق البديهية. فالطريق الحقيقي إلى العالمية هو الالتصاق العميق بالحس القومي والالتحام بروح الشعب ومعالجة أخص قضاياها والاقتراب من جوهره الإنساني بهذا الطريق وحده يلج الفن دروب العالمية لأن الإنسان هو الإنسان في كل مكان. وقد ارتقت هذه المسألة إلى مراتب الحقائق البديهية منذ فوكنر وتشيكوف ولوركا وبيرانديلو وجوته وغيرهم. غير أن إلحاح يوسف عليها في مقدمته تلك ليس محاولة منه لتأكيد هذه البديهية. بقدر ما هو تبرير لانفصاله عن قضايا الوجدان القومي، ومحاولة لسد الطريق على من يبغي مؤاخذته على هذا التحليق بعيداً عن أرضنا وقضايانا من جهة، وللإيهام بأنه خبير بالموضوع الذي يتحدث عنه من جهة أخرى، وعليم ببواطن أمره وأدق دقائقه وخباياه، وبأن معرفته به لا تقل عن معرفته بنفسه كما يدعي. غير أنني أعتقد أن كل هذه المحاولات تنهل — ولاكن طيب النية إلى حد بعيد — من إحساس الكاتب بعدم الرضا عن عمله وتيقنه من قصوره. ولنترك الآن هذه المقدمة التي رغب الكاتب منها النجاة فأوقعته في مشاكل أكبر من التي

أراد الهرب منها. لنحاول أن نتعرف على نوعية الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه «رجال وثيران». فبرغم أن يوسف يؤكد أكثر من مرة، عبر المقدمة أنها قصة فإن شكلها الفني يشير أكثر من تساؤل ويستدعى - كإجابات على هذه التساؤلات - إلى الذهن أشكالاً فنية مختلفة كالرواية القصيرة والقصة القصيرة الطويلة والرحلة والتحقيق الفني «الأوشرك». ومن الوهلة الأولى يلوح الأوشرك أو الرحلة أقرب الأجناس الفنية إلى هذا العمل. إذ نعثر في «رجال وثيران» على تجميع العديد من الجزئيات المتناثرة وعلى تحليق الكاتب دائماً بالقرب من سطح الأحداث وجنوحه كثيراً إلى العموميات، وهي وسائل التحقيق الفني «الأوشرك» أو سماته. كما نجد أن الكاتب مكثظ بالتأملات والأحكام التجريدية التي تحوم به دائماً بالقرب من (الرحلة). غير أنني أرى انطلاقاً من إصرار الكاتب في المقدمة على أن ما يقدمه لنا قصة - إن من واجب الناقد أن يتعامل مع العمل على أنه قصة بالفعل ثم يرى إذا ما كان الكاتب قد استطاع أن يخلق داخل هذا العمل مقومات القصة أم لا. فيوسف إدريس ليس كاتباً صغيراً وحينما يؤكد أن عمله قصة فهو مدرك تمام الإدراك تبعات تأكيد ذلك، ومن البداية أستطيع أن أقول أن «رجال وثيران» بقدر ما تحوم حول التحقيق الفني والرحلة، تحوم أيضاً حول القصة القصيرة الطويلة، وإن كانت مبتوتة الصلة إلى حد كبير بكل مقومات العمل الروائي، أقول إنها تحوم حول القصة القصيرة الطويلة ولكنها لا تبلغها. فللقصة القصيرة الطويلة معالمها الواضحة التي تتمركز في حدث رئيسي أو شخصية محورية، تنمو في خط رأسي واضح دون أن تصاحبها خطوط أفقية أو مائلة، تصب في نهر الحدث الرئيسي، لأن هذا من سمات الرواية<sup>(١)</sup>. وإذا اعتبرنا هنا أن التزال الطويل المرير بين مصارع الثيران الوسيم انطونيو وبين الثور القوي الضخم الهائج والذي

(١) راجع في الرواية المصرية القصيرة أنور المعداوي، المجلة، أغسطس ١٩٦٢.

انتهى بمصرع أنطونيو هو الحدث الرئيسي الذي تقدمه، لتساءلنا عن دوافع الوصف المسهب الممل للمعركتين الثانيةيتين. وعن ضرورة الفتاة الكوبية المعادية حتماً - لثورة كاسترو، والذي يبدو أن مكانها قد اختير بتعمد مفضوح إلى جوار الكاتب ليتيح له فرصة الطنطنة والحديث - على العاشي - عن آرائه «الثورية العظيمة»، وعن وقوفه «المشرق الرائع» إلى جوار ثورة كاسترو وليس مع أعدائها. وعن المبررات الفنية لتلك الخطبة المنبرية العصماء التي قدم لنا - مصارع الثيران القديم والمراسل الحالي لإحدى الصحف المحلية في آخر القصة - عبرها تحليلاً اقتصادياً عن أهمية مصارعة الثيران بالنسبة للرأسمالية الأسبانية التي تكتظ خزائنها بالدولارات على حساب أنطونيو وأمثاله من الفقراء المغتالين وسط الحلبة، وعلى مرأى ومسمع آلاف المتفرجين المشاركين دون وعي في صياغة أبعاد مأساة الاستغلال الرأسمالي البشعة، هذه الخطبة العصماء، جميلة ورائعة دون شك. ولا نملك سوى الموافقة - على ما فيها من تحليلات اقتصادية صائبة، إلا أنها لا تمت إلى الفن من قريب أو بعيد.

قلت إننا إذا ما اعتبرنا أن النزال بين أنطونيو والثور الضخم الهائج هو الحدث المحوري الذي تقدمه لنا القصة القصيرة الطويلة، فإن كل هذه الموضوعات والأحداث الجانبية تخرج بالعمل عن إطار القصة القصيرة الطويلة، وتقتصر في الآن نفسه عن أن تدخله في نطاق العالم الروائي. لأن هذه الأحداث الجانبية لا تقوم بدور الشعيرات الدموية التي تضخ الدم في شريان الحدث الرئيسي أو الشخصية المحورية، ولأن جميع الشخصيات التي قدمتها القصة، شخصيات باهتة الملامح لا نستثني من ذلك أنطونيو، الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث أو المشاهد - الكاتب - الذي تقوم القصة كلها بأحداثها وشخصياتها عبر حدقيه. إذ إن حرص الكاتب على التوحيد بين نفسه والمشاهد والراوي في آن، قعد به عن إشراك المشاهد بفاعلية في أحداث القصة. ومن ثم



ظل المشاهد الذي تقدم القصة كلها من داخله غائم الملامح ومكتفياً بدور المعلق على الأحداث، والذي يستدعي إلى الذهن صورة المعلق أو الكورس في مسرح بريخت التعليمي. ولولا جنوح المشاهد إلى الحماس الزائد، وتقييده من البداية بخيوط عاطفية واهية إلى أحد طرفي الصراع، وميله الدائم إلى إطلاق الأحكام العمومية الحادة، وجريه في كثير من الأحيان وراء تأملاته الاجتماعية وآرائه التجريدية الحاسمة، لاقرب دوره من دور المعلق البريختي، ولقام بدور روائي شديد الجدة والروعة في آن. إلا أن هذا الاعتراض من قبيل المنى والمستحيلات. لأن العمل الفني وحدة موضوعية واحدة، وضعف العمل الفني الكلي ينعكس على كافة جزئياته وعلى شخصياته كلها.

وهذا هو السبب في أننا لا نعثر على نماذج إنسانية رائعة في الأعمال الفنية الضعيفة أو الهابطة. لكل هذه الأسباب لا تستطيع «رجال وثيران» ولوج عالم الرواية. وتظل محومة بالقرب من التحقيق الفني، والرحلة والقصة القصيرة الطويلة، دون أن تستطيع بلوغ أحدها. وإن كان ضرورياً أن نسلکها في ركاب أحد هذه الأشكال الفنية التي تحوم بالقرب منها، فليكن التحقيق الفني «الأوشرك»، لأنها ليست «قصة قصيرة طويلة» ناجحة كما رأينا، وأيضاً لأننا لا نستطيع لكل الأحداث الجانبية المبعثرة على طول العمل، أن نعد مصارعة الثيران ذاتها موضوع القصة القصيرة الطويلة الرئيسي. ولأننا لا نستطيع أن نعدها «رحلة» ناجحة، لأن الرحلة الناجحة عليها أن تستقطب موضوعاً رئيسياً تدور حوله الأحداث كل الأحداث الجزئية والتأملات مثل «زهرة العمر» لتوفيق الحكيم مثلاً، حيث تدور كل الأحداث والتأملات حول محور رئيسي هو موضوع الحلول الحضارية لمأساة الإنسان الحديث ومدى انبهار الإنسان الشرقي أمام الحضارات الأوربية الشديدة البريق. وأيضاً، ولأسباب ذكرناها آنفاً لا نستطيع أن نسلکها في ركاب الرواية، ومن ثم لا يبقى إلا التحقيق

الفني . إذ نثر فيها على الكثير من مقوماته الفنية . كالتركيز بطريقة مشوقة على الكثرة من الأحداث ، بغية تقديم صورة عامة لها ، والإغراق في وصف الكثير من الجزيئات لذاتها ودون أن تؤدي إلى إبراز حدث أو قضية عامة أو أساسية . والتحليق دائماً بالقرب من سطح الأحداث . والميل الدائم إلى التعميمات واصدار الأحكام المرتوية من الرؤية الذاتية وليس من الغرض الموضوعي للأحداث . واقحام الراوي ، معلقاً ، وسط الكثير من الأحداث التي ينبغي عندها الاستمرار في عرض الحدث وتركه هو لبتين وحده بما ينبغي أن يستخلص منه وغير ذلك من سمات الأوشراك التي نثر عليها - إلى حد ما - في هذا العمل .

إلا أننا برغم ذلك كله لا نستطيع أن نعتبرها تحقيقاً فنياً ناجحاً لأنها مكتظة ، بصورة مزعجة ، بالأحكام والتأملات . إذ لا تكاد تخلو صفحة واحدة منها . ولنفتح الكتاب مثلاً بطريقة عشوائية على أي صفحة . في صفحة ٩٣ نقراً « اليوم لا يوجد متفرجون ولا جياد ، وأي معركة تدور اليوم على سطح الكرة الأرضية لا بد أن تجد نفسك منضماً إلى أحد أطرافها . وحتى التصفيق اعجاباً لم يعد علامة اعجاب مطلق ، إنما - جماهير الناس - تصفق بإعجاب له هدف ، تصفيق لمن يقدم لها ببطولة المصلحة والخدمة العظمى . الرجل اليوم هو من يفيد الناس بطريقة أو بأخرى ، من يسيطر على أكبر قدر ممكن من مصادر القوى ، لا ليدخل بها معركة ضد الخصوم ، ولكن ليستعملها ليحقق للناس مطالباً وأعمالاً عجزوا عن تحقيقها وهي بطولة أرقى . ففي الماضي كان الشخص يقوم لنفسه ولمجده ولذاته فيصفق له الناس ويمنحونه لقب البطولة ولكننا في عالمنا الحاضر نمنح البطولة لمن يقوى لنا ولفائدتنا ، ولنكتف بهذا القدر من هذه الصفحة ونفتح الكتاب على صفحة أخرى ، لتكن صفحة ٥٧ فنقرأ ، ( ولكنه الإحساس بالأهمية ذلك الذي يدفع الإنسان ليقدم على أكبر حماقة في العالم كي يظفر به ، إنها ليست رغبة في البطولة للبطولة

ذاتها أو للشخص ذاته، ولكن لإظهارها للآخرين وأمام الآخرين. إنها كالتمثيل وفيها منه الشيء الكثير، الفرق إن الممثل هناك يمثل الدور ويمقدار إتقانه للتمثيل وتقمّصه لشخصية البطل ينال إعجاب الناس). ولنكتف أيضاً بهذا القدر حتى لا تصدع رأسك يا قارئ العزيز، بهذه التأملات الساذجة التي أقسم لك أنني أبداً ما اخترتها عن عمد ولو أخذتها أنا، دون المصادفة العشوائية، لجاءت أكثر إمعاناً في السذاجة واستعراض العضلات الفلسفية الشديدة الضمور. ذلك لأن الكتاب في جملته ليس إلا مجموعة تأملات من الخارج لمشاهد، يرى لأول مرة في حياته حفلات مصارعة الثيران. فندشه طقوسها المحكمة، ويسترسل في وصف جزئياتها السطحية بإجلال وانبهار لا يتناسب أبداً مع رفضه إياها في آخر الكتاب. وخلال وصفه لهذه الجزئيات يستعرض تأملاته، ليغطي بها معرفته الغلافية بأسرار اللعبة وطقوسها. فلأنه لا يعرف عن اللعبة وأسرارها سوى النزر اليسير. ويريد عبر هذه المعلومات الشحيحة البسيطة، أن يبدو عملاق المعرفة عميق الفهم بكل ما يدور في الحلبة من أحداث ومشاهد، يلجأ إلى غطاء تأملي من الأحكام العامة والتجريدات الفلسفية يسرّبل به شح معلوماته وفقدها.

وأخيراً أحب أن أقول أنني استنفدت جزءاً كبيراً من هذه الدراسة في تناول القضايا الفنية التي يثيرها الكتاب، وهذه ليست عادتي في تناول الأعمال الفنية، خاصة وأني أؤمن بأن النقد كما يقول كروتشه هو إعادة العمل الفني من جديد، وبأن هناك وحدة عميقة بين الشكل والمضمون في العمل الفني، وأعتقد أن المضمون لا يلوح خلال جزئيات العملية الإبداعية إلا مصبوباً في إطار الشكل. إلا أنني حاولت هنا أن أؤكد إن إخفاق يوسف إدريس فنياً، قرين إخفاقه المضموني. أو بتعبير آخر إحدى صور هذا الإخفاق. لذلك نجد أن «رجال وثيران» وبرغم الخطبة المنبرية العصماء التي أوردتها الكاتب في آخر الرواية وأكد عبرها أن أنطونيو شهيد

الرأسمالية الإسبانية. وأن الاحتكارات الإسبانية ومصلحة السياحة هم قاتلوه الحقيقيون، لم تتمكن من أن تشري وجداننا، أو حتى تحفر في أعماقنا هذا المعنى. لأن الكاتب لم يصور الأحداث بمنهج شفاف الرؤية تخرج منه في النهاية بهذه النتيجة. ولكنه صور الأحداث عبر حدقتي متفرج دهش ومبهور بكل ما يدور أمامه من أحداث وسعيد بمشاهدتها. ثم جاء في النهاية ليؤكد لنا موقفه التقدمي وتحليله الثوري الصائب للخلفية الاقتصادية للمأساة، بطريقة تقريرية ثلجية باردة. لكل هذا لم يتمكن حتى من أن يستدعي في أعماق الأعمال الرائعة التي كتبها الفنانون الكبار عن مصارعة الثيران مثل «مرثية اغناسيو ميخاس» لفريديكو غارسيا لوركا، أو «موت في الظهيرة» و«الصيف الدرامي» لإرنست همنجواي.

## ١٩ - مؤلفات د. يوسف إدريس

### (أ) مجموعات قصص قصيرة :

- ١ - أرخص لبال الطبعة الأولى عام ١٩٥٤
- ٢ - جمهورية فرحات وقصة حب الطبعة الأولى عام ١٩٥٦
- ٣ - أليس كذلك؟ (والطبعة الأخيرة باسم قاع المدينة كذلك) الطبعة الأولى عام ١٩٥٧
- ٤ - البطل الطبعة الأولى عام ١٩٥٧
- ٥ - حادثة شرف الطبعة الأولى عام ١٩٥٨
- ٦ - آخر الدنيا الطبعة الأولى عام ١٩٥٩
- ٧ - لغة الآي آي الطبعة الأولى عام ١٩٦٠
- ٨ - النداهة الطبعة الأولى عام ١٩٦٢
- ٩ - بيت من لحم الطبعة الأولى عام ١٩٧٢
- ١٠ - أنا سلطان قانون الوجود الطبعة الأولى عام ١٩٧٥
- ١١ - اقتلها الطبعة الأولى عام ١٩٨٢
- ١٢ - أمه تحت الطبع

### (ب) مسرحيات :

- ١٣ - جمهورية فرحات وملك القطن
- ١٤ - اللحظة الحرجة
- ١٥ - القرافير
- ١٦ - المهزلة الأرضية
- ١٧ - المخططين
- قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٦
- قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٦
- قدمها المسرح القومي عام ١٩٥٨
- قدمها المسرح القومي عام ١٩٦٣
- صودرت ليلة افتتاحها عام ١٩٦٩
- أفرج عنها وعرضت عام ١٩٨٢

- ١٨ - الجنس الثالث قدمها المسرح القومي عام ١٩٧٢  
 ١٩ - البهلوان كتبت عام ١٩٨٢ وطبعت في كتاب في نفس العام  
 ٢٠ - نحو مسرح عربي : مجموعة أعمال المؤلف مسرحياً مع مقدمة عن «نحو مسرح عربي» تدعو - لأول مرة في تاريخ المسرح العربي - إلى فكرة ضرورة خلق وإبتكار مسرح عربي محلي أصيل يستوحي الأشكال المسرحية في حياتنا الشعبية - وكذلك يستوحي تراثنا المسرحي الشعبي من أمثال السامر والحكواتي والشاعر وحلقات الذكر... إلخ.

### (ج) روايات وقصص طويلة :

- ٢١ - الحرام الطبعة الأولى عام ١٩٥٨  
 ٢٢ - العيب الطبعة الأولى عام ١٩٦٠  
 ٢٣ - رجال وثيران الطبعة الأولى عام ١٩٦٤  
 ٢٤ - البيضاء الطبعة الأولى عام ١٩٦٥  
 ٢٥ - العسكري الأسود الطبعة الأولى عام ١٩٥٩  
 ٢٦ - سيدة فيينا الطبعة الأولى عام ١٩٥٩  
 ٢٧ - نيويورك ٨٠ الطبعة الأولى عام ١٩٨٠  
 ٢٨ - قصة حب الطبعة الأولى عام ١٩٥٦

### (د) من مفكرة د. يوسف إدريس :

- ٢٩ - من مفكرة د. يوسف إدريس (جزء أول) نشرت عام ١٩٧٧  
 ٣٠ - من مفكرة د. يوسف إدريس (جزء ثان) نشرت عام ١٩٧٩  
 ٣١ - بصراحة غير مطلقة الطبعة الأولى عام ١٩٧٣  
 ٣٢ - اكتشاف قارة الطبعة الأولى عام ١٩٧٢  
 ٣٣ - جبرتي الستينات الطبعة الأولى عام ١٩٨٣

الطبعة الأولى عام ١٩٨٢	٣٤ - عم عمدا اسمع تسمع
الطبعة الأولى عام ١٩٧٨	٣٥ - الإرادة
الطبعة الأولى عام ١٩٨٠	٣٦ - شاهد عصره
الطبعة الأولى عام ١٩٨٥	٣٧ - عزف منفرد
الطبعة الأولى عام ١٩٨٧	٣٨ - خلوا البال
الطبعة الأولى عام ١٩٨٥	٣٩ - أهمية أن نتثقف يا ناس
الطبعة الأولى عام ١٩٨٥	٤٠ - فكر الفقر وفقر الفكر
الطبعة الأولى عام ١٩٨٦	٤١ - انطباعات مستنزة
الطبعة الأولى عام ١٩٨٧	٤٢ - إسلام بلا ضفاف
الطبعة الأولى عام ١٩٨٧	٤٣ - الأب الغائب

### (هـ) ترجمات :

الحرام : ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والروسية واليابانية والأردية والسويدية والأرمنية والهولندية والصينية . ولغات آسيوية أخرى .

أرخص ليال : نفس اللغات السابقة وتحت عناوين مختلفة . ظهرت على هيئة اختيارات من مجموعات القصص المختلفة .

حلقات النحاس الناعمة : الإنجليزية - الفرنسية .

أكبر الكبائر : السويدية مع غيرها من مختارات قصصية أخرى .

في عين الراي : الإنجليزية .

الغرافير : الإنجليزية والألمانية والتركية والصربية والكرواتية والسلافية ولُبنت وقدمت في مسرحين متقابلين في مقدونيا وقدمت أيضاً في بيروت أيام حصار المدينة .

### ( و ) كتب ألقت عن الكاتب وأعماله :

● ساسون سوينج :

١ - اللغة عند يوسف إدريس .

- ٢ - يوسف إدريس بين القصة والمسرحية .
- ٣ - عالم يوسف إدريس القصصي .
- د . ناجي نجيب :
- ٤ - الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس .
- فؤاد طلبية :
- ٥ - يوسف إدريس والتابو .
- د . إبراهيم القط :
- ٦ - عالم يوسف إدريس القصصي .
- ب . م كوريير شك :
- ٧ - قصص يوسف إدريس القصيرة (الهولندية والإنكليزية والعربية) .
- د . نادية فرج :
- ٨ - مسرح يوسف إدريس (بالإنجليزية والعربية) .
- يوسف إدريس بقلم هؤلاء :
- ٩ - د . طه حسين . د . حسين فوزي . د . لويس عوض . د . محمد مندور . د . علي الراعي . د . عبد القادر القط . د . رشاد رشدي . صلاح عبد الصبور . أنيس منصور . رجاء النقاش . نعمان عاشور . شكري عياد . محمود أمين العالم . صافيناز كاظم . غادة السمان . عبد الفتاح الجمل . سامي خشبة . عبد الرحمن أبو عوف . محمد عودة . علي أمين . د . محمد عناني . أحمد عباس صالح . سامي داود . رشدي صالح . د . صبري حافظ .
- دليلي كيربتشكو :
- ١٠ - يوسف إدريس رائد القصة المعاصرة (بالروسية) .



## الفهرس

٣	مقدمة .....
٥	١ - قانون الصمت، الدين، والجنس في عالم يوسف إدريس .....
١٧	٢ - يوسف ... أيها الصديق .....
٢٠	٣ - ما القصة القصيرة؟ .....
٢٨	٤ - عصر الواقعية .....
٣٣	٥ - حادثة شرف .....
٣٩	٦ - آخر الدنيا وجسم الدنيا .....
٤٧	٧ - من البطل : إلى الإنسان .....
٥٣	٨ - بيت من لحم مجموعة قصص .....
	٩ - عن اللغة والتكنيك في القصة والرواية
٥٩	نموذج تحليلي من يوسف إدريس .....
٧٧	١٠ - عن التكنيك في العمل القصصي والروائي .....
١٠١	١١ - تحولات يوسف إدريس .....
١٠٨	١٢ - حمزة الحب والثورة .....
١٢٧	١٣ - صورة فوزية في «قصة حب» .....
١٣٢	١٤ - فلسفة الحرام عند يوسف إدريس .....
١٥٩	١٥ - العيب .....
	١٦ - التصوير الأدبي للانحراف الاجتماعي
١٧٠	تحليل سوسيولوجي لرواية العيب ليوسف إدريس .....
١٨٢	١٧ - قراءة في رواية العيب .....
١٩١	١٨ - رجال وثيران .....
٢٠٤	١٩ - مؤلفات د. يوسف إدريس .....